СОВЕТСКОЕ ФОТО 2

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР
1973



С С С Р

50 ЛЕТ СССР

СОВЕТСКОЕ ФОТО

ЖУРНАЛ СОЮЗА ЖУРНАЛИСТОВ СССР. 2. 1973
ОСНОВАН В АПРЕЛЕ 1926 г.
ИЗДАТЕЛЬСТВО «ПЛАНЕТА»

В Кремлевском Дворце съездов на торжественном заседании ЦК КПСС, Верховного Совета СССР и Верховного Совета РСФСР, посвященном 50-летию образования Союза Советских Социалистических Республик.



Фоторепортаж А. ГАРАНИНА



«50 ЛЕТ СССР»

Всесоюзная выставка художественной и документальной фотографии

Из работ, поступивших в оргкомитет выставки

Ю. МУРАВИН
(Владивосток)
Оленевод

Е. ТКАЧЕНКО
(Челябинск)
Рабочий


LATVIJA-

ТРИДЦАТЬ ЛЕТ СПУСТЯ...

Военные фотокорреспонденты рассказывают о сталинградской эпопее

Сталинград...
Человечество всегда будет испытывать чувство благодарности к этому городу. Подвиг его не подвластен столь естественному для людей забвению прошлого. Напротив, с каждым годом, отдаляющим нас от февраля сорок третьего, все обостреннее чувствуется непрерывность связи нынешнего — мирного, строящегося — с минувшим — пороховым, свинцовым. Потому что сегодняшнее было бы немыслимо без сталинградской победы.
Этой победе исполняется ровно тридцать лет.
Отмечая юбилейную дату, мы с благодарностью вспоминаем сегодня и о тех, кто создал фотолетопись сталинградской эпопеи — военных фотокорреспондентах. Их вклад в летопись войны и истории страны неоценим. В канун знаменательного 30-ле-

Г. ЗЕЛЬМА
Сталинград.
Штурм дома



Г. Зельма

Я. Рюмкин

Г. Липскеров

Г. Санько

Э. Евзерихин и
А. Фридлянский

Н. Боде и
А. Капустянский













тия они пришли к нам в редакцию — московские фоторепортеры, принимавшие участие в сталинградской эпопее: Г. Санько, Э. Евзерихин, А. Егоров, Г. Зельма, А. Капустянский, Ф. Левшин, Г. Липскеров, Я. Рюмкин, В. Темин, А. Фридлянский.

Как это обычно бывает на встречах старых друзей, воспоминаниям не было конца. Живо, зримо представили мы по этим воспоминаниям сам город, бойцов, военачальников, специфику репортерской работы, радость победы...

Но послушаем самих «сталинградцев».

Э. Евзерихин: Я приехал в Сталинград (фотокорреспондентом ТАСС) солнечным августовским днем. По улицам, мимо играющих ребятишек, мимо цветочниц с букетами гвоздик все время проходили колонны красноармейцев, на крышах устанавливали зенитки... Война шла к стенам Сталинграда. И вскоре на город обрушились тысячи тонн бомб...

А. Капустянский: Хорошо помню первые бомбежки города. Последствия их были страшны... Я много снимал и, не проявляя пленок, отправлял их в «Красную звезду». Когда в редакции получили первые кадры, то ужаснулись — столько горя, трагедий было запечатлено на них.

В. Темин: Но фашисты не добились падения морального духа. После прибытия в город мы (главный редактор «Красной звезды» Д. Ортенберг, специальный корреспондент газеты К. Симонов и я) отправились на северную окраину города, к тракторному заводу. Завод, затаившийся, затемненный, продолжал трудиться. Это было настоящее чудо — работа в такой обстановке. Я ходил по цехам, изумляясь мужеству рабочих, и фотографировал. Беспрестанно.

...Мы просим репортеров рассказать о самых памятных для них сталинградских съемках.

А. Фридлянский: Есть в Центральном музее Вооруженных Сил СССР в Москве один экспонат. Это — снайперская винтовка К-Е1729. Она похожа на израненного солдата. На потемневшем ложе — следы многочисленных осколков. Здесь же при-



В. ТЕМИН
У Вечного огня в Волгограде. Февраль 1963 года. (Слева направо: Герой Советского Союза Яков Павлов, бронебойщики, долгое время считавшиеся погибшими, Михаил Чембаров и Николай Сарафанов, писатель Константин Симонов)

креплена медная пластинка с надписью: «Имени Героев Советского Союза Х. Андрухаева и Н. Ильина».
Видел я эту винтовку не раз на сталинградских боевых рубежах, снимал одного из ее владельцев — Колю Ильина. С первого дня, как только ему вручили боевое оружие погибшего адыгейского друга — Хусена Андрухаева, Николай не расставался с винтовкой. Двести дней и ночей ходил он с ней в засады и секреты. Когда Сталинградская битва закончилась, в снайперской книжке Ильина значилось 256 уничтоженных врагов.
Я сфотографировал Николая 2 февраля 1943 года, в день, когда в Сталинграде умолкли залпы орудий, и вручил ему отпечаток снимка. Больше мы не встретились. Ильин погиб в 1943 году в боях за Харьков. Винтовку передали напарнику Николая — Афанасию Гордиенко. С ней он дошел до Праги.
Каждый раз, когда я просматриваю свой военный фотоархив, то в первую очередь вспоминаю историю винтовки К-Е1729.
В. Темин: Я расскажу о снимке, сделанном мною совсем недавно. Но эта фотография имеет самое прямое отношение к Сталинградской битве.

Среди защитников города были бронебойщики Н. Сарафанов и М. Чембаров. Они сразились с десятью танками. Когда кончились патроны, бойцы собрали в связку гранаты и бросились под танки врага. Солдат посмертно наградили, их именами назвали улицы в городе. И вот на праздновании двадцатилетия победы я неожиданно встретил героев, приехавших в Сталинград. Оказалось, что они были тяжело ранены, долго болели, но выжили. Они многие годы даже не знали, что их считают погибшими. Я познакомил героев с Константином Симоновым, понимая, как интересна будет для него встреча с этими людьми, и сфотографировал их вместе с легендарным защитником Сталинграда Яковом Павловым у Вечного огня.
Г. Санько: Самая памятная для меня съемка произошла в радостный день, когда наши войска начали уничтожение группировки Паулюса. Я снимала на командном пункте известных военачальников — К. Рокоссовского и П. Батова.









Г. САНЬКО
Донской фронт.
К. К. Рокоссовский на КП П. И. Батова в день окружения группировки Паулюса

Г. ЛИПСКЕРОВ
Прием в партию

А. ФРИДЛЯНСКИЙ
Снайпер Н. Ильин и его напарник Я. Лапа

Г. ЗЕЛЬМА
Бой за этаж

Я. РЮМКИН
Генерал А. И. Родимцев с группой автоматчиков



Очень жалею, что не все отснятые тогда кадры сохранились. Но некоторые остались. Сами понимаете, как они мне дороги.

Г. Липскеров: На исходе долгих сталинградских боев меня срочно вызвали в штаб 64-й армии, где я служил фотокорреспондентом. Прибыв в Бекетовку, я увидел среди собравшихся командующего армией М. Шумилова, председателя городского комитета обороны А. Чуянова и узнал, что вскоре привезут пленного Паулюса.

Нужно ли говорить, в каком я был напряжении. Вскоре его привезли. Около дома, где находился штаб Шумилова, Паулюсу, начальнику его штаба и адъютанту пришлось подождать. Как только Паулюс увидел наведенный на него объектив моего аппарата, он приосанился и поднял голову. Но когда его повели в штаб, от офицерской выправки уже ничего не осталось.

Пленку незамедлительно отправили в Москву. Это было 31 января 1943 года.

А. Егоров: Я тоже снимал Паулюса. И около штаба, и во время допроса. На следующий день пленка была доставлена в газету. С волнением ждал я свежих номеров «Известий». Однако только дня через три в газете появился снимок. Но не мой, а Романа Кармена. Я был в полном недоумении.



Через несколько месяцев, приехав в Москву, узнаю следующее. Оказывается, лаборантка положила пленку в проявитель, о чем тут же забыла. Вспомнила о ней только на утро следующего дня. Лаборантка была в отчаянии, но тем не менее решила промыть и отфиксировать передержанную пленку.

Она пролежала у меня 20 лет.

И вот по истечении столь длительного срока я решил «воскресить» ее. Долго возился и — просто невероятно! — в конце концов мне удалось сделать отпечаток, вполне приемлемый. Вот как бывает.

Я. Рюмкин: История моего лучшего сталинградского снимка проста, обычна.

Я был военным корреспондентом «Правды» в 62-й армии, в дивизии А. Родимцева, которой выпала задача удерживать центр города. Однажды мне нужно было попасть в подразделение, ведущее бои за так называемый Г-образный дом. В сопровождении двух автоматчиков я пробрался к переднему краю обороны. И вдруг гитлеровцы прорвались на перекресток улицы.

Завязался бой. Выпустив несколько автоматных очередей по гитлеровцам, я сделал снимок, который считаю своим лучшим.

В. Темин: Здесь Санько и Егоров вспомнили о чудом спасенных пленках. Уверен, каждый фронтовой репортер может рассказать подобные случаи. Работать нам было очень трудно. Сложности сопровождали все процессы съемки. Нелегко было переправлять пленки в редакцию. Я делал это так: вручал пленку кому-то, едущему на аэродром, он передавал ее летчику или любому пассажиру, летевшему в сторону Москвы. И не было ни одного случая, чтобы пленки не попали в редакцию, хотя они переходили из рук в руки по несколько раз.

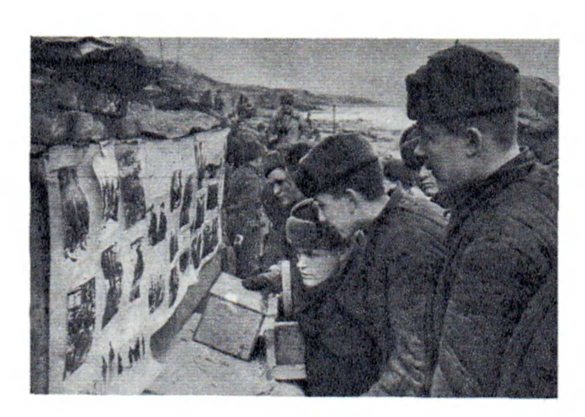
Г. Зельма: Особенно трудно было обрабатывать пленку. В блиндажах от каждого разрыва осыпалась с потолка земля. Проявляли в растопленном на печурке снегу.

Ф. Левшин: Сейчас удивляешься, как можно было работать в таких условиях. Но работали. Выручала и смекалка. Не было, к примеру, вспышки — заменяли снарядным дистанционным порохом (в виде длинной «макаронины»). Поджигаешь на конце — горит великолепно.





Г. ЗЕЛЬМА
«Победа!!!»













А. ЕГОРОВ
Сталинград. 31 января 1943 г. Допрос Паулюса в штабе 64-й армии (Слева направо: командующий 64-й армией генерал-лейтенант М. С. Шумилов, фельдмаршал Паулюс, генерал-лейтенант Шмидт, начальник штаба 64-й армии генерал-майор И. А. Ласкин)

Г. Зельма: Я хочу отдать сегодня дань уважения фотографам при политотделах дивизий. Основная их задача была очень скромной— снимки для партбилетов. По ходам сообщения, через развалины домов пробирались они к бойцам. И в редкую минуту затишья, на фоне прибитой к стене простыни, при самых неблагополучных условиях производили съемки.

Часто на стол в политотделе ложились фотографии павших бойцов, так и не успевших получить партбилет.

Выпускались на фронте фотогазеты. Я снимал бойцов возле одной из них, сделанной фотокорреспондентом Г. Самсоновым.

...Так проходила встреча.

Было еще множество воспоминаний. А. Капустянский рассказал, как во время переправы он вместе со своим братом спас тонувшего человека. Г. Липскеров сообщил о том, как ему помогла привычка делать сразу несколько отпечатков с одного негатива. Г. Санько — о невероятно сложной поездке из Москвы в Сталинград. Э. Евзерихин поделился воспоминаниями об А. Шайхете и С. Фридлянде, самых квалифицированных мастерах из числа освещавших сражение на Волге.

Поздно вечером закончилась встреча с репортерами. Они показали нам множество снимков — редких, неизвестных. Часть из них опубликована здесь...

Репортаж вели:
В. ЖУРАВЛЕВА,
А. ЗАМОЛУЕВА,
М. ЛЕОНТЬЕВ

Фото Г. ЗЕЛЬМЫ

Сталинград. Боевая фотогазета

В минуту затишья (фотограф 284-й стрелковой дивизии С. Фрейднис)

Сталинград. Фотограф 39-й гвардейской дивизии

Волгоград. Встреча ветеранов 13-й гвардейской дивизии А. И. Родимцева, посвященная 30-летию форсирования Волги. Снимает участник обороны дома Павлова И. Ф. Афанасьев

На встрече ветеранов 13-й гвардейской дивизии А. И. Родимцева. Снимает участник Сталинградской битвы, полковник И. И. Исаков

Волгоград. На 25-летии Сталинградской битвы. Снимают слева направо: В. А. Темин, генерал-лейтенант И. И. Людников и маршал Н. Н. Воронов



В ОБЪЕКТИВАХ — АВТОГИГАНТ НА КАМЕ

Встреча в фотоклубе «Юпитер»

Для нынешней молодежи и людей среднего поколения названия строек первых пятилеток — Днепрогэс, Магнитка, Турксиб звучат сегодня почти как легенда. А ведь всего 3—4 десятилетия отделяют нас от того времени, когда наша страна, оправившаяся от разрухи, решительно приступила к индустриализации. «Время — вперед!» — под таким девизом в невиданно короткие сроки, ломая привычные представления о существующих темпах строительства, с огромным трудовым энтузиазмом создавались первенцы советской индустрии.

Этот старт, начатый в годы первых пятилеток, успешно продолжается и в наши дни. Все мы являемся очевидцами многих новых свершений, происходящих в нашей стране и будоражащих воображение людей всего мира. И стало уже хорошей, доброй традицией, что в центре самых важных событий всегда появляется журналист с фотокамерой. Сегодня наши фоторепортеры как всегда на переднем крае девятой пятилетки.

...Одно из последних заседаний фотоклуба московских журналистов «Юпитер» было посвящено работе репортеров на строительстве КамАЗа.

Свои фотографии показывали Геннадий Копосов («Огонек»), Виктор Сакк («Смена»), Владимир Лагранж («Советский Союз») и три тассовца — Виктор Кошевой, Виктор Великжанин и Анатолий Кузярин.

Каждый из них, побывав на строительстве КамАЗа и посмотрев на него глазами профессионального фотожурналиста, пытался донести до нас дыхание этой ударной всенародной строительной площадки, раскинувшейся на территории в 100 квадратных километров (на этой «площадке» может разместиться весь Париж), где трудятся 40 тысяч строителей. Задача трудная и, пожалуй, для одного человека даже непосильная.

Были показаны около ста фотографий, сделанных шестью репортерами в разное время, начиная с «нулевого цикла» строительства КамАЗа и до сегодняшнего дня. Получился коллективный фоторассказ о рождении автогиганта на Каме, о людях,

В. ЛАГРАНЖ
Монтажники

В. САКК
Здесь будет кузнечно-прессовый...

В. КОШЕВОЙ
Строится Автоград





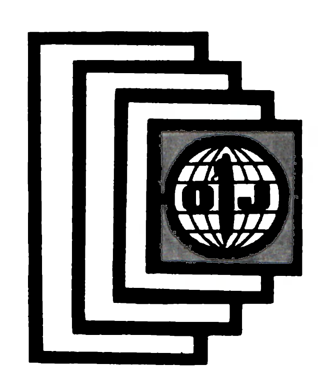
которые в течение трех лет самоотверженно здесь трудятся.
У этих шести репортеров разные творческие почерки, разные приемы съемки, но всех их объединяет одно — стремление правдиво и ярко показать, как воплощаются в жизнь наши грандиозные замыслы. В центре их внимания — человек, волей и руками которого создается крупнейший в Европе автозавод.
На этих страницах публикуется всего несколько фотографий из числа показанных на встрече в фотоклубе «Юпитер». Снимок Виктора Сакка называется «Здесь будет кузнечно-прессовый...» На фотографии вы видите вечернюю степь, по которой во все стороны движутся «табуны» тяжело груженных могучих «МАЗов», нащупывая фарами дорогу. И за всем этим чувствуется огромная скрытая сила, подчиненная воле человека. Такое же ощущение мощи и гигантского размаха строительства вызывает фотография В. Сакка «Набережные Камы», где на передний план вынесена мачта линии высоковольтной передачи, а за ней проглядывают огромные краны, корпуса зданий и фоном всему этому служит спокойная гладь реки Камы.
Те же самые задачи Геннадий Копосов решает совсем в другом ключе. Он широко пользуется приемом контраста. Рядом с огромным современным зданием из стекла и бетона притулился сохранившийся пока домик с резными наличниками, весь в деревянном «кружеве». В центре фотографии вы видите две озорные мальчишеские рожицы, выглядывающие из чердачного окна и наблюдающие за пробирающейся по карнизу кошкой. Фотография так и называется — «Контрасты КамАЗа». Геннадия Копосова с полным правом можно было бы назвать бытописателем этой всенародной стройки. В поле его зрения попадают и первые новоселы нового города, и заботливый папа, ведущий своих близнецов в детский сад, и молодожены в свой счастливый день, и монтажники, работающие в третью смену... Все эти фотографии сделаны с большой любовью к камазовцам.
Фотографии тассовцев Виктора Великжанина, Виктора Кошевого и Анатолия Кузярина выполнены в жанре репортажа. Рассматривая их снимки, вы ощущаете грандиозный размах строительства, напряженный ритм работы, задор и кипучую энергию молодежи, вы как бы сами становитесь участниками всех великих свершений, происходящих на строительстве КамАЗа.
Мы перелистали с вами только несколько страниц из фотолетописи всесоюзной ударной стройки на Каме.
Фотолетопись КамАЗа — продолжается.

А. БУДЯК

Г. КОПОСОВ
Контрасты КамАЗа

В. САКК
Набережные Камы





ЗАМЕТКИ С ВЫСТАВКИ

«ИНТЕРПРЕССФОТО-72» В СОФИИ



Выставочный зал в центре Софии. Здесь 9 ноября 1972 года состоялось торжественное открытие VI международной фотовыставки «Интерпрессфото».

«Интерпрессфото» проводится Международной организацией журналистов через каждые два года. Цель выставки — продемонстрировать новейшие достижения в области фотографии и показать вклад фотожурналистов планеты в дело борьбы за мир и взаимопонимание между народами, гуманизм и социальный прогресс.

В первый раз «Интерпрессфото» проходило в столице Германской Демократической Республики — Берлине. Затем фотожурналисты были гостями Будапешта, Варшавы, Москвы, Праги. И вот теперь — София.

По поручению Международной организации журналистов (МОЖ), организаторами выставки «Интерпрессфото-72» стали Союз болгарских журналистов и государственное объединение «Болгарская фотография». Оргкомитет получил 3.645 работ от 812 авторов 49 стран. Для экспозиции комиссия отобрала 658 фотографий 338 авторов. Согласно условиям выставки, работы были распределены на шесть категорий по жанрам: фотоинформация об актуальных событиях, фоторепортаж и фотосерии, спорт, репортажный портрет, жанровая фотография, цветная фотография.

В состав жюри вошли представители 13 стран, специалисты, возглавляющие различные агентства фотопрессы, редакторы фотожурналов, фотожурналисты, фотохудожники.

Председателем жюри был избран генеральный директор «Болгарской фотографии», заслуженный художник Болгарии Васил Вылев.

Международному жюри выставки предстояло присудить один Большой приз «Интерпрессфото-72» (золотая медаль, почетный диплом, 500 долларов, фотоаппарат и 7-дневная поездка по Болгарии), 6 золотых медалей, 12 серебряных и 18 бронзовых. По предложению председателя жюри, был принят следующий порядок отбора лучших работ — кандидатов на награды. Каждому члену жюри были выданы бюллетени трех разных цветов: желтый — для золотых медалей, зеленый — для серебряных, оранжевый — для бронзовых. На каждом из этих бюллетеней нужно было написать номер





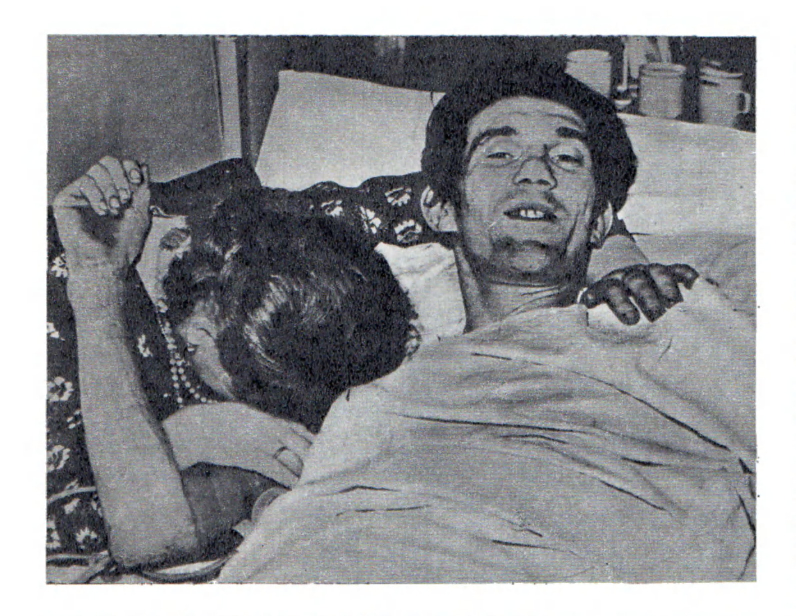
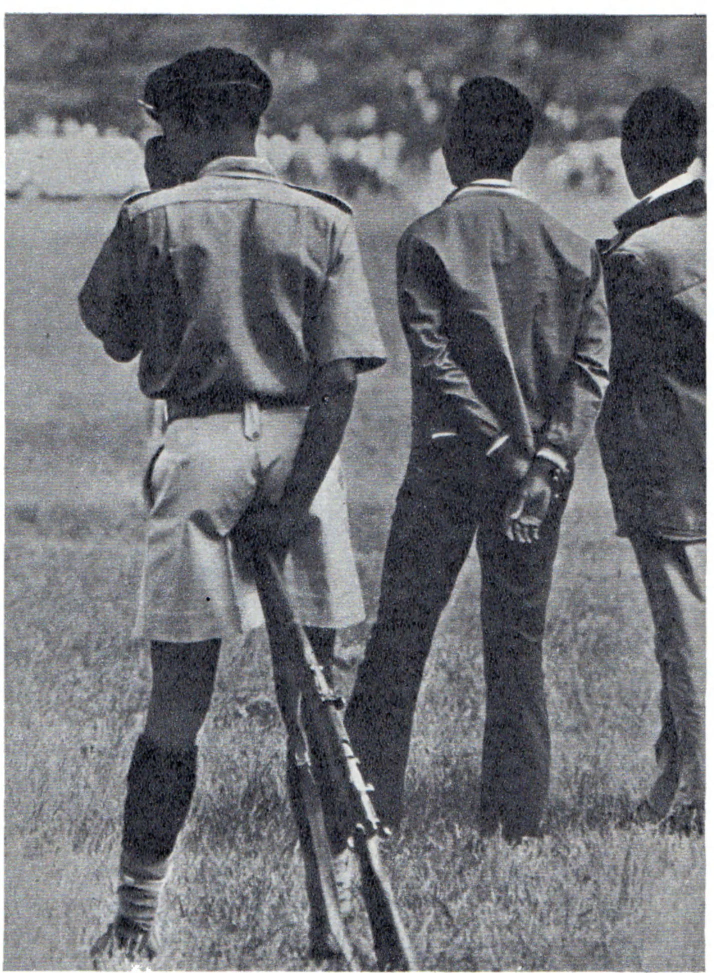
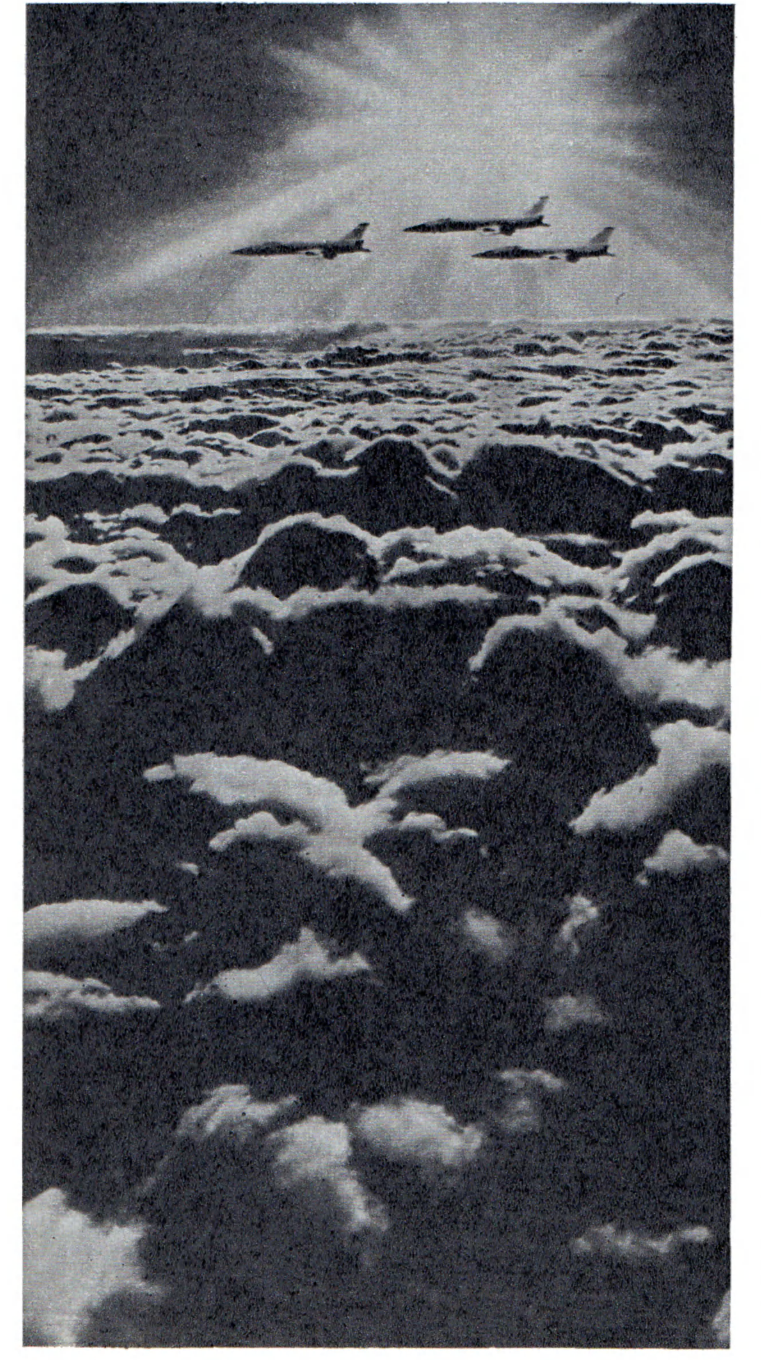


С. МАТУШЕВСКИЙ
(Польша)
Тов. Э. Герек на празднике урожая
Серебряная медаль

Х. ЛИНК
(ГДР)
Они превозмогли отчаяние
Серебряная медаль

К. МЕВАЛД
(ЧССР)
Тов Г. Гусак среди делегатов
Серебряная медаль

Л. ПАХОМОВА
(СССР)
Американцы протестуют: «Конец войне!»
Бронзовая медаль




К стр. 16—17

С. ЯКУБОВСКИЙ
(Польша)
Из фотоочерка «Откопанные через семь дней»
Серебряная медаль

В. ЛЕБЕДЕВ
(СССР)
Дороги отважных
Бронзовая медаль

А. ШАУДРИ
(Кения)
Что случится, если кто-нибудь нажмет на спуск?
Серебряная медаль

И. РАДКЕВИЧ
(Польша)
С увлечением
Серебряная медаль

Д. Д'АКО
(Италия)
Демонстрация студентов в Риме
Бронзовая медаль

А. СИМАНОВСКИЙ
(СССР)
Ветераны
Золотая медаль

Л. ПЕТРОВИЧ
(Венгрия)
Финиш
Золотая медаль

Р. МАРУКЯН
(Болгария)
660 кг
Бронзовая медаль



снимка и передать его председателю жюри. Награда присуждалась по большинству голосов.

Такая процедура проводилась по всем шести категориям, определенным условиями выставки. Правда, голосование показало, что некоторые работы были не очень четко квалифицированы по разделам, в частности по жанру репортажного портрета.

Жюри решило присудить Большой приз «Интерпрессфото-72» Доан Конг Тинху (Южный Вьетнам) за его работу «Бойцы Национального фронта освобождения взяли новый пункт Дау Мау». Это решение закономерно. Вьетнамские борцы за свободу и независимость своей страны одержали еще одну победу над американскими интервентами и их пособниками. Каждая такая победа приближает конец «грязной войны», развязанной империалистами США. Фотография мастерски сделана отважным репортером в боевых условиях.

Хорошая фотография способна воздействовать на ум и сердце человека не менее сильно и убедительно, чем живое слово. И недаром фоторепортеры разных стран уделяют так много внимания антивоенной теме, которая волнует сейчас людей разных стран. Вот почему жюри единодушно присудило золотые медали болгарскому фотожурналисту Стефану Тихову за работу «Сбит ракетой» и советскому репортеру Александру Рубашкину за «Реквием», бронзовые медали — польскому фотохудожнику Мариану Кухарскому «Лицо войны», представительнице Советского Союза Людмиле Пахомовой за работу «Американцы протестуют: «Конец войне!».

Страница за страницей развертывалась перед членами жюри фотолетопись планеты, мир, воспроизведенный глазами современников. Снимки были выполнены в разной манере, с разным уровнем мастерства. Но было общее, что объединяло их авторов: любовь к человеку, борьба за правду, обличение лжи и клеветы.

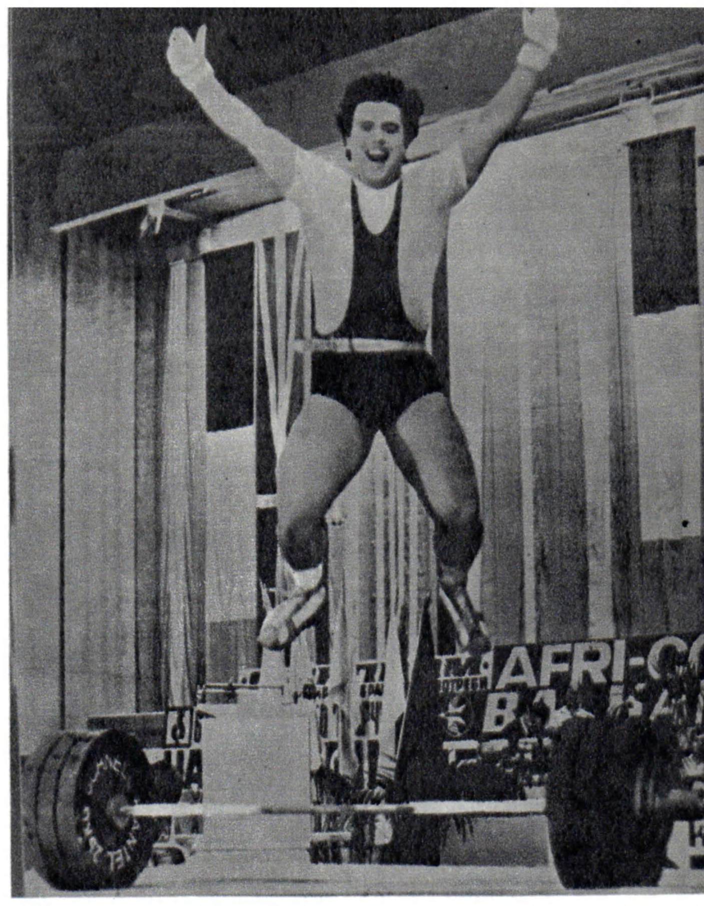
День ото дня возрастает роль фотографии как средства массовой информации. Мы не только узнаем о происшедших событиях, но и можем увидеть, как они происходили... Миллионы фотолюбителей и фотографов прессы рассказывают нам о новых достижениях человечества: грандиозных стройках, архитектурных сооружениях, научных открытиях, космических лабораториях. Они ведут нас в ряды демонстрантов, показывают трудовые будни и спортивные состязания.

По разделу фотоинформации об актуальных событиях победителями стали уже названный нами Стефан Тихов (Болгария) — «Сбит ракетой». (Эта работа была удостоена также специального приза Союза журналистов СССР.) Сбигнев Матушевский (Польша) — «На празднике урожая», Карел Мевалд (Чехословакия) — «Среди делегатов», Владимир Мусаэльян (Советский Союз) — «Л. И. Брежнев на заводе «Рено», Джиовани Д'Ако (Италия) — «Демонстрация студентов в Риме». (За эту работу был присужден также специальный приз журнала «Советское фото».)

Приз ТАСС присужден фотографии Тодора Симеонова «Навеки» (Болгария), а приза АПН была удостоена серия фотографий болгарского фотомастера Огняна Юскеселиева «Софийские встречи».

Было на выставке много интересных портретов, также выполненных в разной художественной манере. Но в условиях выставки специально было оговорено, что награду получат портреты, сделан-





ные репортажным способом. Победителями в этом жанре стали советские мастера Альберт Симановский — «Ветераны» (золотая медаль), А. Широков — «Рабочие» (бронзовая медаль), Петр Майснер (ГДР) — «Стефани» (серебряная медаль), Мигуель Рубио (Чили) — «Призвание» (бронзовая медаль) и ряд других.

Фотография должна передавать зрителю характер изображенных людей, их настроение, мироощущение, склад души. Особенно привлекают работы, где есть динамика, чувствуется пульс времени, дыхание эпохи. Такая фотография не просто запоминается, она завоевывает душу зрителя. Много любопытных снимков было представлено в разделе спортивной фотографии. Среди победителей в этом жанре — Ласло Петрович (Венгрия) — «Финиш» (золотая медаль), У. Колс (ГДР) — «Фазы бега с препятствием», Рафи Марукян (Болгария) — «660 кг», Евгений Ткаченко (СССР) — «Победа» (бронзовые медали).

Жанровая фотография всегда вызывает большой интерес у зрителей. В этом жанре победили Любовь Йоцова (Болгария) — «Белая аллея» (золотая медаль), Анатолий Поляков (СССР) — «Второй раунд» и Азхар Шаудри (Кения) — «Что случится, если кто-нибудь нажмет на спуск?» (серебряные медали), Ян Тиас (Англия) — «В мире животных нет предрассудков», Олег Сизов (СССР) — «Лифт на ремонте» (бронзовые медали).

В разделе «Цветная фотография» золотая медаль не была присуждена, так как представленные работы оказались недостаточно высокого уровня. Серебряные медали завоевали за работу «Бег с препятствием» Эрих Бауман (ФРГ) и за фотографию «Фантазия» Роберг Харлинг (Венгрия). Бронзовые медали получили Герхард Мурза (ГДР) — «Бухенвальд», Юрий Ищенко (СССР) — «Норильск» и другие.

Болгарская и мировая печать отмечали высокий уровень работ, представленных на «Интерпрессфото-72» в Софии, где столкнулись различные направления и профессиональные школы. Выставка поставила перед фотожурналистами многие важнейшие проблемы, заставила спорить о тенденциях дальнейшего развития иллюстрированной прессы. Состоялся международный симпозиум по вопросам фотожурналистики, организованный журналом «Болгарское фото»: с докладами выступили Стоян Николов (Болгария) и Хайнц Фротчер (ГДР). По докладам развернулась дискуссия, в которой приняли участие болгарские фотожурналисты, зарубежные гости, члены жюри выставки, а также представители общественности Софии.

Союз болгарских журналистов, государственное объединение «Болгарская фотография», оргкомитет выставки затратили много сил на организацию 6-й Международной выставки пресс-фотографии. Многочисленные зарубежные гости, фотожурналисты, фотолюбители и широкая общественность, зрители, болгарская печать, радио, телевидение оценили эту выставку как большой международный форум, сделавший еще один шаг вперед в деле объединения прогрессивных фотожурналистов мира под девизом «За мир и взаимопонимание между народами, гуманизм и социальный прогресс».

М. БУГАЕВА,
член жюри

МАСТЕР-ТРУЖЕНИК

К 60-летию И. Филатова



«Автору этой прекрасной фотографии — Илье Васильевичу Филатову, с благодарностью за ваш добрый глаз, умеющий покорить объектив и заставить его говорить о человеке только хорошее!

Сердечно! Н. Жуков»

Эти добрые слова написаны народным художником СССР Николаем Жуковым на портрете работы Ильи Филатова.

Известному фотомастеру исполнилось 60 лет. Если заняться некоторой арифметикой и восстановить все вехи фотографической деятельности Ильи Филатова — получится, что из 60 лет более 40 жизнь этого человека неразрывно связана с фотокамерой, лабораторией, с многотрудной работой нашей, у которой множество дальних и тяжелых дорог, встреч с интересными людьми.

В 1930 году он закончил четырехгодичную художественную школу, одновременно учился на заочных курсах фотографии при Обществе друзей советского кино (курсы эти были детищем историка фотографии Г. Болтянского). Затем — фотограф Осоавиахима в Рязани, фоторепортер районной газеты «Колхозный клич». Снимки Филатова часто появлялись в то время на страницах газеты «За коллективизацию», издававшуюся в Москве, в районной газете «Волоколамский колхозник».

В суровые дни войны Филатов — в аэрофотослужбе, с первых дней боевых операций — на фронте, в батальоне аэродромного обслуживания при 3-й Воздушной армии.

Ответственны задачи воздушной аэрофоторазведки. Начальник отделения техник-лейтенант Илья Филатов находится в штурмовом полку, где ему приходится самому принимать решения в сложной боевой обстановке. Самому устанавливать аэроаппаратуру на самолеты, обрабатывать все снятые материалы (когда днем, а то и ночами), дешифровать результаты съемки — составлять «легенды» по ним и направлять в разведотдел дивизии.

В начале 1943 года Филатов — начальник лабораторной обработки всех материалов аэрослужбы 3-й Воздушной армии 1-го Прибалтийского фронта. Работа напряженная, ответственная. «Интересно, — вспоминает Илья Васильевич, — что к концу войны в специальном полку фоторазведки десяти летчикам было присвоено звание Героя Советского Союза». За успешное выполнение заданий в дни Кенигсбергской операции И. В. Филатов был награжден орденом Красной Звезды.

...Около двадцати лет Илья Филатов трудится в фотографии Президиума Верховного Совета СССР. Совместная работа со старейшим опытным фотомастером Г. Г. Петровым пошла ему на пользу.

Многогранная и разнообразная работа! Фотография Президиума Верховного Совета СССР выполняет задания правительственных учреждений. Это съемки вручения верительных грамот иностранными послами, приемов парламентских групп и делегаций, официальных встреч руководителей нашей партии и государства с представителями различных стран и партий мира. Ответственнейшая работа во время съездов нашей партии, сессий Верховных Советов, съездов комсомола, профсоюзов.

Мне довелось, выполняя редакционные задания журнала «Советский Союз», снимать на партийных съездах, совещаниях компартий, на сессиях и торжественных празднествах в честь 50-летия Октябрьской революции, 100-летия со дня рождения В. И. Ленина. Я видел, какую напряженную творческую работу ведет Филатов.

За последние годы им создан ценнейший архив портретуры руководителей нашей страны, видных партийных и государственных деятелей. На этом высококвалифицированном фотографическом материале «Советский художник» и «Планета» большими тиражами издают портреты как в черно-белом, так и в цветном изображении.

Что можно пожелать коллеге, шагнувшему в седьмой десяток? С еще большей взыскательностью совершенствовать и дальше свое мастерство, передавать накопленный опыт молодежи!

Здоровья тебе, Илья Васильевич. Так держать!

Яков ХАЛИП

Фото Ильи ФИЛАТОВА

Маршал Советского Союза А. М. Василевский и генерал-полковник авиации Ф. Я. Фалалеев. 1-й Прибалтийский фронт (1944 г.)

Вручение ордена Ленина Жаку Дюкло (18 февраля 1972 года)

Фото
Ильи
ФИЛАТОВА

К. Е. Ворошилов
и Г. М. Кржижановский

Первый секретарь
ЦК МНРП Ю. Цеденбал,
Маршал Советского
Союза Г. К. Жуков
и Министр внешней
торговли СССР
Н. С. Патоличев
в день 75-летия
Г. К. Жукова

Председатель
Президиума
Верховного
Совета СССР
Л. И. Брежнев
вручает
Юрию Гагарину
Знак космонавта
(9 августа 1961 года)





II. НАУЧНО-ТЕХНИЧЕСКАЯ РЕВОЛЮЦИЯ И «БУДУЩЕЕ ИСКУССТВА»

Влияние мирового революционного процесса на художественную практику современного общества выражается прежде всего в том, что она стала в настоящее время ареной непримиримой борьбы двух диаметрально противоположных концепций мировой художественной культуры.

Рассматривая историю мировой художественной культуры с реакционных, антинаучных позиций, идеологи современной буржуазии утверждают, что «изображение человека и отношений между людьми» — не более чем «предрассудок, укоренившийся со времен древних греков», — предрассудок, который успешно преодолевается «современным искусством». Это искусство отказывается от гуманистической традиции и от реализма, свойственных «классическому искусству»*. Новые веяния в художественной жизни предопределены, по их мнению, «индустриальным» характером XX века и «рационалистическим» характером мышления современного человека. Эти идеи получили широкое распространение в среде западной художественной интеллигенции, начиная с двадцатых годов нынешнего века. «Мы не мерим своих произведений на аршин красоты, не взвешиваем их на пуды нежности и настроений... С отвесом в руке, с глазами точными, как линейка, с духом напряженным, как циркуль, мы строим их, как строит мир свои творения, как инженер мосты, как математик формулу орбит», — так писали еще в 1920 году основоположники формалистической скульптуры Наум Габо и Антон Певзнер. Эти идеи обретают сегодня «вторую молодость» в связи с научно-технической революцией и используются буржуазными идеологами в борьбе против социалистической художественной культуры.

Научно-техническая революция оказывает огромное и все возрастающее влияние на всю жизнь современного общества. Художественная практика, искусство не составляют в этом отношении исключения. Последствия этого влияния противоречивы и глубоко различны в капиталистическом и социалистическом обществе.

Великие достижения современной науки, широкое применение современной техники, возникновение средств массовой информации способствовали прогрессу художественной культуры человечества. Это нашло выражение в сближении и более тесном взаимодействии двух основных форм познания действительности — искусства и науки. В возникновении новых форм эстетической деятельности — дизайна, современной архитектуры, массовой печати. В бурном развитии новых, «технических» искусств — кино, радио, телевидения, фотографии. В демократизации художественной жизни и расширении ее границ.

Вместе с тем достижения научно-технической революции были использованы и используются в современном капиталистическом обществе для распространения так называемой «массовой культуры» и «массового искусства», появление которых многими рассматривается как симптом «гибели искусства». Известный западный социолог Ван ден Хааг пишет: «По самой природе своей массовая продукция исключает подлинное искусство и неизбежно подменяет его общедоступными суррогатами культуры... Задача массовой продукции — подкреплять «образцовые» нормы, но ведь искусство призвано творить, а вовсе не подкреплять какие-либо взгляды»**.

«Массовая культура» и «массовое искусство», под которым понимается низкопробное зрелище, рассматриваются большинством буржуазных теоретиков как общечеловеческое явление, не связанное с социальной структурой и коренящееся скорее в некоторых тенденциях развития современной техники и технологии, — пишет советский социолог Г. К. Ашин в книге «Доктрина массового общества»*. Отдавая себе отчет в том, что произведения «маскульта», как правило, лишены культурной и художественной ценности, буржуазные теоретики не видят действительных путей избавления от этого «зла века». Одни из них противопоставляют «массовому искусству» идею «элитарного» искусства — искусства для избранных. Другие цинично твердят о том, что если «...массы довольствуются культурным ширпотребом, они не заслуживают ничего другого». Наконец, откровенные реакционеры восхваляют «массовую культуру» как средство оглупления масс, как орудие «манипулирования» их сознанием в угодном для правящего класса духе. Наиболее близки к истине последние. «Массовая культура» получает столь широкое распространение в современном капиталистическом обществе прежде всего потому, что она наилучшим образом отвечает потребностям той идеологической войны, которую ведет современная империалистическая буржуазия против социализма. В «индустриальном» обществе она превратилась в индустрию, производящую «массового» буржуазного человека, у которого отсутствуют внутренние критерии мышления, который заимствует «свои» мысли из радио- и телепередач, рекламы и превратился в простого исполнителя заданных ролей, у которого атрофирована, редуцирована личность»**.

Действительной причиной кризисных явлений в художественной жизни современного капиталистического общества является не научно-техническая революция, а то разлагающее влияние, которое оказывает она на личность человека. В основе буржуазной идеи о «гибели искусства», о неизбежном «вытеснении» классической художественной культуры «массовой культурой» в век современной техники и индустрии лежит не научный анализ последствий научно-технической революции, а идеологическая спекуляция. Суть ее состоит в том, чтобы ссылкой на якобы отрицательное влияние научно-технического прогресса по отношению к художественной культуре завуалировать действительные причины кризиса буржуазной культуры и приписать пороки буржуазной цивилизации человеческой истории.

Марксистско-ленинская теория не отрицает того факта, что влияние научно-технической революции на искусство носит противоречивый характер. Но дело здесь не в самом научно-техническом прогрессе, а в тех социальных условиях, в которых он протекает. Сами по себе открытия в науке, создание новой техники, широкое использование средств массовой информации не может привести к кардинальным изменениям в художественной жизни. Так, например, оснащение современной западной киноиндустрии наисовременнейшей кинотехникой ничего не убавило и ничего не прибавило к художественному «качеству» того киноширпотреба, который в огромных количествах заполняет западные экраны. Напротив, это способствовало и способствует сохранению тех антихудожественных стандартов, которые существуют в «кассовом» кинематографе Запада уже не один десяток лет.

Научно-техническая революция вызвала серьезные изменения в жизни и мировосприятии современного человека. Изменились традиционные представления о природе, о пространстве и времени, резко изменился ритм жизни. Средства массовой информации связали незримыми узами повседневную жизнь человека с событиями социальной жизни в масштабе всей планеты. Соответственно меняется и внутренний мир человека. Современный человек — это человек широко и всесторонне образованный, человек развитого интеллекта, человек динамичный. Он постоянно испытывает сильные психологические и эмоциональные нагрузки от резкой смены событий, ситуаций, впечатлений. Напряженный ритм трудовой деятельности требует от него не только физического и умственного напряжения, но и большой затраты творческой энергии. Огромное место в жизни современного человека занимает наука, он постоянно имеет дело со сложной современной техникой, что также накладывает отпечаток на мир его личности. Все это, в свою очередь, не может не получить отражения в художественной практике современного общества, в современном искусстве. Но связь современной науки и техники с миром

Продолжение. Начало см. в № 1.

* Наиболее последовательно эту точку зрения развил известный буржуазный философ и теоретик культуры Ортего-и-Гассет в своей книге «Дегуманизация искусства» (1925 г.). Многие современные буржуазные историки искусства пытаются переосмыслить с этих позиций всю историю мировой художественной культуры.

** «Иностранная литература», 1966, № 1, стр. 241—242.

* Г. К. Ашин. Доктрина массового общества. Политиздат, М., 1971, стр. 143—144.

** Там же, стр. 147.



Мигуель РУБИО (Чили)
Призвание
Бронзовая медаль
«Интерпрессфото-72»

СОВЕТСКОЕ ФОТО

ВЫСТАВОЧНЫЙ СТЕНД



Юрий ИЩЕНКО
Норильск
Бронзовая медаль «Интерпрессфото-72»





Ян ТИАС (Англия)
В мире животных нет предрассудков
Бронзовая медаль
«Интерпрессфото-72»

искусства весьма сложна. Она не сводится лишь к видимым на поверхности приметам.
Искусство и наука — важнейшие способы познания действительности. Отличие между ними состоит в том, что наука познает окружающий мир, исследуя объективные, действующие независимо от воли и сознания людей, законы природы, общества и человеческого мышления, искусство же «исследует» человека и воссоздает в художественных образах картину действительности так, как она отражена в «зеркале человеческой души», в характерах и психике индивидуального человека.
В. И. Ленин в своей знаменитой теории отражения детально исследовал диалектику субъективного и объективного моментов в познании и показал, что между ними существует неразрывная связь. Он писал, подчеркивая активную роль чувств в процессе познания: «...без человеческих эмоций никогда не было, нет и быть не может человеческого искания истины»*.
Гигантский прогресс научного знания, великие достижения современной науки не могли не вызвать отклика в художественной жизни. Это проявилось не только в том, что опыт современной науки внешне, формально получил отражение в новых художественных произведениях, в изменении художественного языка, в появлении новых жанров искусства. Дело не только в том, что современные художники стали часто обращаться к теме науки, к образу ученого, что чрезвычайную популярность приобрел во многих видах искусства жанр научной фантастики, что обозначились какие-то формальные поиски новых средств художественной выразительности, способных передать краски космоса и ритмы микромира. Наиболее существенным и важным является здесь другое — сближение, казалось бы, прямо противоположных способов мышления — мышления ученого и мышления художника. Многочисленные высказывания крупнейших ученых и художников современности свидетельствуют об этом. Вот как писал об этом Альберт Эйнштейн: «В научном мышлении всегда присутствует элемент поэзии. Настоящая наука и настоящая музыка требуют однородного мыслительного процесса». Другой великий физик, Макс Борн, утверждал, что сегодняшние математики часто исходят не только из логических, но и чисто эстетических точек зрения и развивают в них удивительные образы. А вот высказывание советского ученого — академика Вернадского: «...Некоторые из основных моих идей, как идея о значении жизни в космосе, стали мне ясными во время слушания хорошей музыки. Слушая ее, я переживал глубокое изменение в моем понимании окружающего».
Но что дает искусству это сближение научного и художественного мышления? Оно открывает перед ним возможность всестороннего художественного исследования человеческой личности.
Идея «союза искусства и науки» проникает в художественную практику еще в XIX веке. Наиболее ясно она прослеживается в творчестве великих художников-реалистов, начиная с Бальзака и кончая Толстым. Маркс называл Бальзака «доктором социальных наук» и подчеркивал мысль о том, что, рисуя живые картины жизни, Бальзак «сосредоточивал» вокруг них «...всю историю французского общества», из которой — по словам Маркса — «...даже в смысле экономических деталей» он узнал больше, «...чем из всех книг специалистов-историков, экономистов и статистиков этого периода вместе взятых».
В. И. Ленин в своих статьях о творчестве Л. Толстого писал, что ему удалось создать в своих произведениях такие характеры, такую картину русской жизни, в которой, как в зеркале, отразился процесс развития русской революции. Создание подобных произведений было немыслимо без глубочайшего знания русской действительности, без глубокого исследования «истории русского общества».
Современная эпоха — эпоха великих социальных преобразований, великих научных открытий, эпоха научно-технической революции — приводит к глубоким изменениям в личности.
В развитом социалистическом обществе осуществляется процесс формирования нового человека, драматический характер приобретает судьба личности в условиях современного буржуазного общества — все эти изменения должны найти отражение в искусстве. Возникновение новых «технических» искусств — в том числе и фотографии — способствует решению этой задачи.
В настоящее время без «помощи» новых искусств немыслимо достаточно полно и всесторонне исследовать историю современного общества. А без этого невозможно воссоздать убедительную и правдивую картину жизни современного человека. Вне связи с конкретным событием, документально воспроизведенным фактом, вне одновременного воспроизведения разорванных во времени и пространстве ситуаций немыслимо передать индивидуальное своеобразие, многогранность и сложность современной личности.
Создание новой техники явилось важной предпосылкой для возникновения искусств, способных освоить эти стороны жизни современного общества и современного человека.
Разумеется, само по себе кино или телевизионное зрелище, сама по себе фотография еще не являются произведениями искусства — они лишь средство для создания художественного образа. Они становятся произведением искусства лишь тогда и постольку, когда обнаруживается их необходимая связь с жизнью современного человека. Когда из средства простой фиксации действительности они превращаются в средство образного познания действительности, в средство формирования человека как личности. Когда они начинают оказывать влияние на формирование мировоззрения человека.
Хорошо сказал об этом В. Маяковский: «Для вас кино — зрелище. Для меня — почти миросозерцание». Великая заслуга таких художников, как С. Эйзенштейн, В. Пудовкин, А. Довженко, состоит в том, что они наполнили кинозрелище, киноаттракцион определенным мировоззрением, нашли в жизни человека такие грани, которые мог с достаточной полнотой раскрыть только кинематограф. Киноискусство возникло как искусство масс, как искусство грандиозных социальных обобщений, как язык, на котором могут разговаривать миллионы.
Так же точно обстоит дело и с другими техническими искусствами: и радио, и телевидение, и фотография реализуют себя как искусство лишь в тех случаях, когда открывают в жизни современного общества и современного человека такие грани, такие стороны, которые могут быть ими воспроизведены наиболее правдиво и полно. Так, искусство телевидения способно наиболее полно передать человеческий смысл реального, конкретного события, что недоступно ни кино, ни фотографии, ни «классическим искусствам». Фотоискусство способно наполнить глубоким социальным и человеческим смыслом зафиксированный на фотографии, казалось бы обыденный и случайный факт.
Общеизвестно, что кино, радио, телевидение и творческая фотография выполняют не только эстетическую задачу. Они являются средствами массовой информации. Средства массовой информации — это прежде всего орудие идеологического воздействия на массы. И важно ответить на вопрос — в каком отношении находятся эстетическая и идеологическая функции этих форм человеческой деятельности.
Активное функционирование кино, радио, телевидения, фотографии, как средств массовой информации, неизбежно ведет в буржуазном обществе к их дегуманизации, стандартизации. В настоящее время они превратились в настоящую «вотчину» «массовой культуры». В социалистическом обществе средства массовой информации используются, прежде всего, для всестороннего развития личности. Для повышения теоретического, идейно-политического и культурного уровня советских людей. Поэтому у нас нет и не может быть непримиримого противоречия между идеологической и эстетической функцией «технических искусств». Разумеется, в ряде случаев имеет место низкий идейный и художественный уровень их продукции, но это, как правило, вызвано «болезнью роста» — отсутствием опыта, сложностью стоящих проблем, недостаточной квалификацией кадров.
Таким образом, влияние научно-технической революции на художественную практику современного общества не только не ведет к «гибели искусства», а напротив открывает новые перспективы и новые возможности для развития гуманистической, реалистической и демократической традиции, сложившейся в мировой художественной культуре.
Искусство не гибнет — меняются наши представления об искусстве. Сегодня мы распространяем это понятие не только на «классические искусства», но и на новые сферы художественной деятельности, получившие широкое распространение в современном обществе благодаря влиянию на художественную практику определяющих факторов общественного развития — мирового революционного процесса и научно-технической революции.
Эти изменения в художественной практике находят отражение и в теории. Понятия «традиционной эстетики» приводятся в соответствие с новыми явлениями художественной жизни, наполняются новым содержанием.

Г. ПОНДОПУЛО,
кандидат философских наук

* В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 25, стр. 112.







«10 ЛЕТ С ФОТОАППАРАТОМ»

Виктор Салмре говорит, что любит снимать море и детей, спортсменов и рабочих, стариков и веселую молодежь.

Мне кажется, что он умеет и любит снимать все. В этом я убедился, когда попал на его персональную выставку, которая экспонировалась в фойе самого большого кинотеатра Эстонии — «Космос».

Выставка называлась «10 лет с фотоаппаратом». Неужели только десять лет? Значит, этот большой фотомастер стал профессиональным фотографом-художником, когда ему было уже за сорок.

Я как-то никогда не думал о его возрасте. Он непоседлив и энергичен. Мы часто бывали вместе на съемках. Я снимал очередной фильм, он фотографировал. Может быть, из-за треска моей съемочной камеры я не слышал, когда щелкал аппарат Виктора, но через день-два он мне показывал фотографии, и я, честно говоря, завидовал ему — его наблюдательности, вкусу и, главное, умению как-то по-своему увидеть событие. И не раз сюжеты документальных фильмов приходили мне в голову именно в тот момент, когда я разглядывал фотографии Салмре.

Обо всем этом я вновь вспомнил, когда очутился перед семьюдесятью произведениями фотоискусства, развешенными на стенах огромного фойе. Несколько минут я стоял в густой толпе зрителей и слушал: «Хорошая техника», «Отлично пойман момент», «Да, вот это терпение!»...

Но вот сеанс в кино начался, я остался в фойе один и теперь мог спокойно рассматривать снимки. Вот сидит на скамейке в парке патриарх эстонских певческих праздников, профессор, композитор Густав Эрнесакс. Портрет председателя колхоза. Фотографии «Косари», «Певческий праздник», «Рыбаки», «Таллин», «Регата» и «Семь баллов».

А вот и снимок «Велогонки в старом городе» *. Я помню, Салмре снял этот момент во время велогонок на приз газеты «Молодежь Эстонии». Снимок был отмечен дипломом ВДНХ, получил памятную медаль на Всесоюзном конкурсе «Физкультура и спорт в СССР» и принес его автору первое место на фотоконкурсе «Финляндия — Эстония».

Фотоработы Виктора Салмре отмечены многими наградами. Их у автора целая коллекция. Немногие фотографы смогли достигнуть такого признания за столь короткий срок.

С. ШКОЛЬНИКОВ,
кинорежиссер

Фото Виктора САЛМРЕ

Молодожены

Рыбак

«Не хочу седла»

---

* См. «Советское фото», 1971, № 10.

ПРЕДСТАВЛЯЕМ АВТОРА

ВАЦЛОВАС СТРАУКАС



Творчество клайпедчанина Вацловаса Страукаса — явление несколько необычное для литовской фотографии. Если большинство, вернее почти все наши мастера, с юных лет знакомы с фотоаппаратом, то В. Страукас склонил колени перед музой фотографии, уже имея за плечами солидный стаж житейского опыта. Ему теперь почти пятьдесят. А познакомились мы с его работами всего пять с лишним лет назад, когда на выставках фотоклуба города Клай-



Утро

У моря

Собирается команда



педы обратили на себя внимание тонкие лирические пейзажи морского берега, узорчатые пески Куршской косы и словно сросшиеся в единое целое с природой люди нашего взморья, хозяева рыбацкой лодки и снастей, люди тяжелого труда, но открытого сердца и доброй души.
Кто знает Вацловаса Страукаса, тот сразу замечает — он также лиричен и душевно тонок, как и его работы. Да, это правда. Но все же где истоки этого единства? Только более близкое знакомство с мастером помогает это понять.
В послевоенные годы Вацловас поступил в Вильнюсский педагогический институт. Юноша начал заниматься литовским языком и литературой. Отличный голос и актерские данные привели его на студенческую сцену (он не раз получал звание лауреата конкурсов чтецов), затем — в театральную драматическую студию. Но актером он не стал — уехал в районный городок и четырнадцать лет проработал учителем в разных школах, руководя в то же время самодеятельными драмкружками. В те годы он много читает и... пишет. Пишет стихи, песни. Пишет для себя, никому не показывая, ищет самовыражения в ритме строфы, в звучании слова, в сценическом образе.
И вдруг нежданно-негаданно грянул удар — отказали голосовые связки: Страукас, актер и чтец, потерял голос.
Потерял как раз в то лето, когда его упорно приглашали работать на радио... Но Вацловас, как говорится, открыл новый клад, открыл волшебный инструмент — фотоаппарат. Камера раскрыла в нем настоящего поэта. В объективе, словно в горне, сплавились поэзия, романтическое жизнеощущение, стремление к образному мышлению. В. Страукас почувствовал — это уже то, что можно показывать людям, что найдет отклик в их сердцах...
Фотоработы Вацловаса Страукаса начинают завоевывать широкое признание у почитателей фотоискусства. Свидетельство тому и две последние персональные выставки Страукаса: в Вильнюсе (организована Обществом фотоискусства Литовской ССР) и в Пловдиве (Народная Республика Болгария).

В. ЮОДАКИС

Фото Вацловаса СТРАУКАСА

В дюнах

Во ржи

На празднике

УЧИСЬ «ЧИТАТЬ» ФОТОГРАФИЮ

Раздел ведет кандидат искусствоведения Ан. Вартанов

С ЧЕГО НАЧИНАЕТСЯ ТВОРЧЕСТВО

Как-то раз один из крупных наших фотомастеров пожаловался мне, что у него не получаются снимки, сделанные на тему индустриальную и тему строительства. Я тогда было подумал, что мой собеседник просто скромничает, что для настоящего мастера своего дела не может быть заповедных тем.

Впрочем, не один я заблуждался на этот счет. Очень многие и по сей день считают, что квалифицированный фотограф должен уметь одинаково успешно снимать все. И относят неудачи автора за счет его нерадивости. Немудреность технической стороны фотосъемки (в особенности в наши дни, когда выпускаются камеры, в которых установка выдержки и диафрагмы полностью автоматизированы) не только не означает простоты творчества, но, если угодно, даже затрудняет его. В живописи или графике, скажем, достаточно точно изобразить то или иное явление на холсте или листе бумаги — довольно сложное и кропотливое дело.

Фотографу одинаково легко запечатлеть и облик человека, и виды природы, и этажи стройки. И эту «способность» камеры, а не фотографа нередко принимают за творчество. И заблуждаются. «Найти себя» фотографу нередко сложнее, чем художнику.

Особенность творчества в фотографии состоит в том, что оно одновременно и фиксация явлений действительности, и их образное претворение. Фиксация, как мы убедились, довольно легкое дело, с которым вполне может справиться любой человек, освоивший азы фототехники. А вот образное претворение требует очень многого: и глубокого знания предмета, и уровня культуры, и, что особенно важно, неравнодушия. Если, скажем, фотограф знаком с промышленным производством, бывал не раз на заводах и стройках, но его не волнует особая красота и торжественность заводского труда, — его снимки будут грамотной, добросовестной фиксацией трудовых будней — не больше.

Для того, чтобы картины труда стали явлением фотографического творчества, необходимо в снимке воплотить авторское неравнодушие, интерес и любовь к изображаемому. Необходимо, чтобы зрители почувствовали, что у фотографа, что называется, «лежит сердце» к теме труда, что она говорит ему о многом. В этом случае простые, незамысловатые сюжеты, где нет каких-то особых внешних эффектов, производят эстетическое впечатление, волнуют.

Снимок В. Сакка (стр. 11) «Здесь будет кузнечно-прессовый» — предельно немногословен. Может быть, кому-то он покажется даже монотонным: повсюду одинаковые грузовики и черная земля — больше ничего нет. Но в этом ограничении средств и состоит вся сила снимка, здесь его волнующий смысл. Ракурсом, временем съемки (так называемое режимное время, когда день переходит в ночь), трактовкой пространства от переднего плана до последнего, шестого по счету, — всеми этими немногими, но удачно найденными средствами он передает свое восхищение масштабами стройки, развернувшейся в Набережных Челнах. На снимке всего-навсего два десятка грузовиков и запечатлено на нем не такое уж большое пространство, но нам кажется, что мы видим армаду машин, заполнивших собой всю землю до горизонта. И не стану говорить, какими техническими средствами достиг автор этого эффекта: для нашего разговора важен лишь эстетический и эмоциональный итог творчества. А он весьма точно передает неравнодушие фотографа перед картиной стройки.

В другом снимке того же В. Сакка его авторское неравнодушие, его почти интимное отношение к индустриально-строительной теме передано еще более откровенно. Обратите внимание, в каком сверкающем, лирическом ключе даны все атрибуты строительства: подъездные пути, дороги, линии электропередач, механизмы. Рядом, как бы для сравнения, дана сияющая под лучами солнца речная гладь. Ставший уже привычным контраст между индустрией и природой здесь заменен единством этих двух могучих стихий. И автор снимка любуется ими в равной степени.

Последние работы быстро прогрессирующего В. Лагранжа отмечены его пристальным, любовным интересом к людям завода. Вспомните снимок, помещенный на выставочном стенде в № 12 за прошлый год. Там бригада рабочих показана в активном внутреннем взаимоотношении. Внутреннем — потому, что в снимке нет никакого событийного сюжета, есть лишь тот извечный сюжет взаимного человеческого контакта, который всегда бывает, когда встречаются вместе люди, близкие по духу и делу. В «Строителях» В. Лагранж эту, ставшую для него близкой, тему прослеживает на композиции, состоящей всего из двух участников. Замечу, что взаимоотношения между героями трактуются так, что в них присутствует множество связей и отношений, существующих вне этого реального пространства, но весьма важных для понимания характеров людей. Интересно «завязанные» в единой композиции, фигуры кажутся выхваченными из гигантской фрески напряженного труда. Черный фон с легкими бликами и яркий, четко лепящий форму, свет лишь подчеркивают это ощущение.

«Невеста» В. Салмре (стр. 26), как и снимки В. Сакка и В. Лагранжа, весьма привычна по сюжету: каждый любитель фотографии сразу же вспомнит сотни парных портретов молодых. Тема эта столь же распространенная, сколь и трудная: второе, вероятно, зависит от первого. Невероятно трудно сегодня придумать что-то новое в трактовке этого материала. И, видимо, настало время снова вернуться к той строгой простоте, с которой начинался, еще на заре фотографии, этот, наверное, «вечный» сюжет. Так и сделал В. Салмре. Но чем же в таком случае способна привлечь эта фотография? Прежде всего подлинным интересом автора снимка к людям, которых он снимает. Для Салмре эти двое интересны не тем, что они — еще одна пара молодоженов, а люди, обладающие яркими характерами. Контакт между автором и его героями, запечатленный в этой композиции, властно подчиняет себе зрителей. И, что любопытно, яркие светлые пятна в композиции — гвоздика в руках невесты — неспособны отвлечь наше внимание от взгляда ее глаз.

Снимки В. Страукаса, автора тонкого и проникновенного, заражают зрителей его влюбленностью в природу и людей. Фотограф будто сознательно выбирает неэффектные сюжеты и приглашает проникнуть в их потаенную красоту. Его «Утро» (стр. 28), казалось бы, однообразно и аскетично в своих тональных переходах, нивелирующих фактуру предметов. Но именно в этих же качествах фотография оказывается привлекательной: и сонная лодка, прикованная до весны к старой рельсе, и небольшая полынья во льду, и трубы, дымящие вдали, — все это рассказывает о себе потому, что было замечено автором, затронуло его чувство художника.

Неравнодушие, интерес фотографа к тем или иным сторонам жизни, к людям, природе, к событиям, происходящим вокруг, является первым, побудительным толчком к творчеству. И, вместе с тем, его душой. Светом искусства нередко освещаются предметы весьма простые и бесхитростные: я специально выбрал примеры, в которых нет ни острого сюжета, ни неожиданной композиции, ни захватывающих ракурсов. Они все хороши, прежде всего, тем живым интересом, который передается нам от фотографа.

Обычно, отвечая на вопрос — с чего начинать занятия фотографией, — говорят о необходимости выбрать определенную марку аппарата, объясняют, как устроить дома лабораторию, каких придерживаться правил при проявлении и печати. Если бы спросили у меня, с чего следует начинать, я посоветовал бы, еще до покупки камеры, поупражняться в наблюдениях над окружающим миром, посмотреть вокруг как бы глазами фотографа.

Почувствовав эстетическое наслаждение от пластического облика явлений (непременно — пластического, ибо фотография, в отличие, скажем, от поэзии, имеет дело лишь с физической конкретностью мира), ощутив неравнодушие к тем или иным сторонам жизни, вы можете идти и покупать камеру. В противном случае есть смысл найти себе какое-нибудь другое увлечение.



ЗНАКОМСТВО С ФРАНЦИЕЙ

Ж. ЛЕМАНИ

**В № 12 журнала за 1972 год мы уже познакомили наших читателей с работами, представленными на выставке «Лицо Франции», экспонированной в Москве. Ниже с подробным рассказом об этой выставке выступает ее генеральный комиссар, хранитель Кабинета эстампов французской Национальной библиотеки Жан-Клод Лемани.
Редакция предлагает вниманию читателей также ряд снимков крупнейших французских фотомастеров Жана-Филиппа Шарбонье и Марка Рибу.**

Было много способов познакомить советскую публику с французской фотографией. Можно было представить ее в виде обширной исторической ретроспективы с момента рождения фотографии до наших дней. Можно было сделать выставку работ большинства современных фотографов, обладающих ярко выраженной индивидуальностью. Можно было бы также предложить большое собрание фотографий, рассказывающих о жизни Франции: о ее сельском хозяйстве, промышленности, пейзажах и т. д.

Жан Кем, организатор этой выставки, сразу понял, что было бы большим заблуждением избрать любой из этих способов, ибо ни один из них не мог бы раскрыть тему во всей ее глубине, являясь лишь одним из методов видения мира.

Жан Кем предпочел сразу все четыре способа. Прежде всего, — показать французскую жизнь, но через творчество лишь одного фотографа — Анри Картье-Брессона. Затем были отобраны работы тринадцати современных фотографов, очень оригинальных, но совершенно несхожих друг с другом и тем самым представляющих все разнообразие французской фотографии. Затем шли старые снимки, хранящиеся в собрании Кабинета эстампов Национальной библиотеки и напоминающие о том, что Франция является родиной фотографии. И, наконец, шла демонстрация современной цветной прикладной фотографии, изобретенной французскими инженерами и открывающей еще неизведанные возможности искусству и науке.

Таким образом, зрителям на примере увиденного предлагалось составить собственное представление о многогранности и разнообразии французской фотографии.

У Анри Картье-Брессона глаз и ум действуют в изумительном согласии. Брессон оперирует своим фотоаппаратом, как хирург скальпелем, выбирая решающий момент и рисуя сцену несколькими основными штрихами. В его искусстве действительно есть что-то режущее и острое — как в точной и безошибочной композиции, так и в иронии, пронзительной и невозмутимой одновременно, с которой он запечатлевает людей в те короткие мгновения, когда они бывают сами собой. Сколько силы заключено в равновесии прямых, горизонтальных, вертикальных и косых линий в работе «Франко-бельгийская граница»! Сколько выразительности в трехцветной кокарде полицейского, перекликающейся с огоньками светофора! Как красноречивы жесты у молодой четы, выбирающей мебель в Салоне домашнего искусства, воплощающем их мечту об уюте! Как хирург, Анри Картье-Брессон кажется иногда жестоким, но он умеет быть злым ровно настолько, чтобы выявить смешное: нелепая сутолока в летнем клубе, вульгарность подвыпившего нормандского самогонщика... Но во всех этих разящих и острых снимках столько нежности к своей стране, которую он бесконечно любит!

Было бы напрасно пытаться классифицировать тринадцать современных французских художников, как представителей различных «школ», ибо основная их особенность заключается в том, что каждый обладает такой яркой индивидуальностью, которая не позволяет наклеивать какие бы то ни было ярлыки. Однако подобная выставка иногда дает возможность почувствовать общность духа у авторов, которых никому не пришло бы в голову сближать или сравнивать в иных условиях. Например, и у Брассаи, и у Изиса, и у Дуано в работах присутствует нечто поэтическое, очень интимное и сокровенное, задевающее душевные струны каждого, кто видит их. Это поэзия Парижа, города, который часто называют «городом света», богатым и блестящим, городом, где те, кто его любит, открывают поэзию в свете уличного фонаря, мерцающего в вечернем тумане (Брассаи), в меланхолических звуках аккордеона, доносящихся из маленького кафе (Дуано), или в странно сюрреалистическом очаровании забытого манежа с деревянными конями (Изис). Без этой выставки мне никогда не пришло бы в голову искать родство между Жанлу Сиефом, элегантным фотографом ателье мод и обнаженной натуры, и репортером, членом агентства «Магнум» Марком Рибу, прославившимся своими репортажами о войне в Индокитае, Индии и т. д. И, однако, мы открываем у Марка Рибу чистоту линий, отличное чутье в воспроизведении черного силуэта на белом фоне, графизм, которые могут сравниться лишь с блестящими работами Жанлу Сиефа. Конечно, различие между этими двумя художниками очень велико, но оно проявляется лучше всего тогда, когда мы прочувствуем это удивительное родство. То же самое с Люсьеном Клергом и Жаном Дьёзедом — оба они южане, хотя и с противоположных берегов — первый провансалец, второй гасконец, — они, может быть, похожи в своих работах богатством и обилием форм, строгостью моделей и полным отсутствием напыщенности в изображении сюжета. Однако Дьёзеду, судя по представленным им здесь произведениям, можно дать много разных оценок, так же как и Жану-Пьеру Сюдру и Дени Бриа... Они являются представителями оригинального течения во французской фотографии. Сюдр, Бриа, а также Брассаи в своих цветных фотографиях парижских стен полагают, что ни один способ выражения в такой степени, как фотография, с ее точностью, тонкостью, сиюминутностью, не может столь полно отразить материю изображаемых предметов, структуру дерева и коры, щербины старых стен, пушок цветочного лепестка и заставить их прочно войти в наш поэтический мир. Весьма парадоксально, но эту фотографию иногда называют «абстрактной». Но что же тогда ближе всего стоит к действительности, как не исследование самой материи вещей без помощи какой-либо литературы до момента, когда их действительность предстает перед нами в таком чистом и настоящем виде, что для ее обозначения не остается других слов, кроме таких, как «форма», «поверхность», «линия» и т. д. Самый чарующий символ из них — это фотографии кристаллов Жана-Пьера Сюдра, сделанные без негатива, на которых свет проходит сквозь фотографируемый предмет и запечатлевается на чувствительной поверхности.

Следовало бы, кстати, анализировать творчество фотографов, основываясь на их манере изображать свет. С этой точки зрения сравнение Жана-Филиппа Шарбонье, Вилли Рониса и Эдуарда Буба было бы исключительно красноречивым. У Шарбонье свет редко противопоставляется тени и часто драматизирует действие, что можно видеть на его фотографиях, посвященных изображению суровой и героической жизни бретонских моряков. У Рониса, наоборот, свет — это радостный и интимный луч, который вливается в окно, как посланец счастья. А вот у Буба свет — это не более чем способ дополнить чем-либо чистую действительность, это лишь окружающая среда, безразличная и ясная. Буба отказывается от всяких эффектов, даже от самых законных, и добивается максимума простоты, естественности и красоты.

Окончание см. на стр. 38.



ЖАН-ФИЛИПП ШАРБОНЬЕ

Жану-Филиппу Шарбонье 52 года. Он парижанин. В 28 лет он дебютировал как портретист и театральный фотограф. С 1950 года он работает фоторепортером в журнале «Реалите», а также сотрудничает в основных рекламных агентствах Франции, снимая как в студии, так и на натуре. Им написаны три книги, в которых он определил свое отношение к фотографии: «Дороги жизни» (1957 г.), «С вами говорит фотограф» (1962 г.), «Сборник воспоминаний. 107 фотографий» (1972 г.).

В одной из своих книг Жан-Филипп Шарбонье писал:

«Независимо от того, выбираю я сотню или пятнадцать фотографий, это всегда фотографии, которые мне нравились в тот момент, когда я их снял. Знаете ли вы это напряжение, это щемящее чувство, пронизывающее все уголки человеческого тела? Я не люблю ни сюжет, ни лабораторную кухню, ни то, что модно, ни то, что обязательно связано с какой-либо датой или ценно лишь постольку, поскольку рассказывает о каком-либо событии. Мое увлечение фотографиями, даже старыми, не стерлось со временем, потому, что интерес, который я испытываю к людям и местам, остался прежним. Фотография и воспоминание сливаются, время стирается! Налет любви на вещах делает их вечно молодыми, а не пластифицированными мумиями. Возможно даже, что те, кого считают мертвыми, становятся благодаря мне еще более живыми. Фотографии желтеют не от недостатка гипосульфита натрия, а от недостатка убедительности, медленно и удивительно стираясь совсем».

Мостик через канал Сен-Мартен. Париж. 1963 г.

Ночное бдение. Иль де Сен. 1956 г.

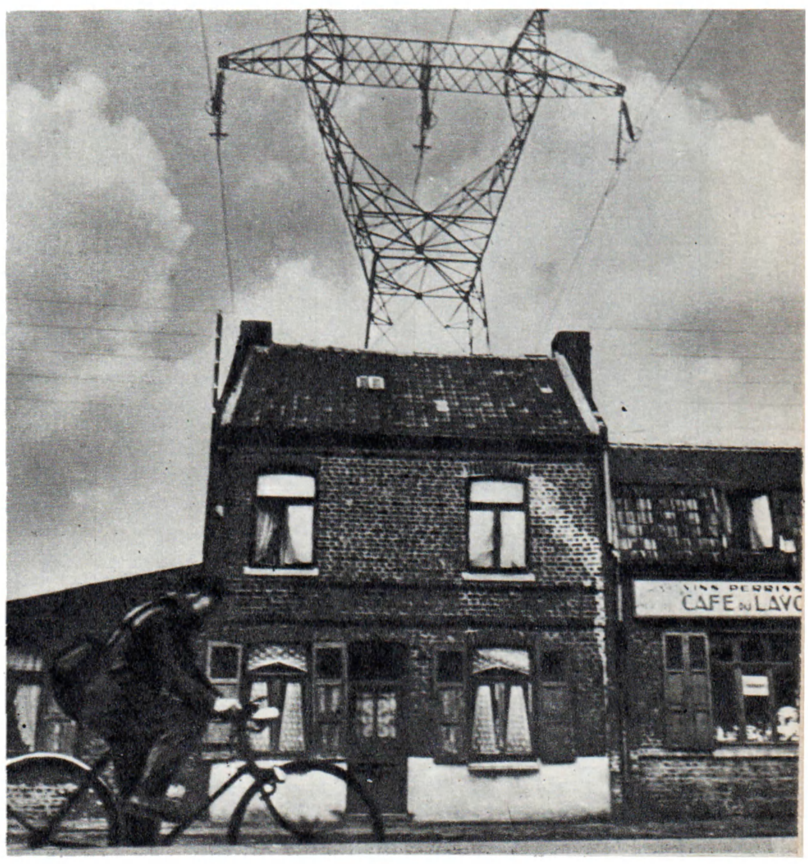
Восемь часов утра на вокзале Сен-Лазар. Париж. 1960 г.

Аптекарь. Обюссон. 1953 г.

Мачта на крыше дома. Ланс. 1954 г.




ASPRO


CAFE





МАРК РИБУ

Марку Рибу 50 лет. Он получил техническое образование и до 29 лет работал инженером на заводе. Во время 2-й мировой войны был участником движения Сопротивления. С 1952 года он начинает заниматься фотографией и уже через два года по приглашению Анри Картье-Брессона поступает на работу в агентство «Магнум».

Будучи по натуре прирожденным репортером, он объехал весь мир, освещая важнейшие мировые события. Выпустил несколько книг: «Гана» (1962 г.), «Правила хорошего тона» (1963 г.), «Лицо Северного Вьетнама» (1970 г.).

О его отношении к фотографии и профессии фоторепортера отчасти можно судить по следующему его высказыванию:

«Фотограф бродит по свету, по жизни и смотрит. Смотреть, видеть — это не так просто, этому надо учиться и это может стать рефлексом. Содержание фотографии должно удивлять новым взглядом, новым открытием как в повседневной действительности, близкой нам, настолько близкой, что мы уже не видим ее, так и в действительности, отдаленной от нас в географическом, социальном или политическом отношении. Показывать то, что другие не видят, то, что скрывается за стеной, какой бы она ни была, — вот наваждение, которое несет с собой прямоугольная коробка, которую мы держим в руках. Может ли фотограф быть объективным? Те, кто хотят быть таковыми, любой ценой, как раз часто менее всего объективны. Своя точка зрения, те или иные симпатии не мешают добросовестности и качеству исполнения; наоборот, пылкость помогает видеть и понимать. Самая большая опасность состоит в том, чтобы стараться понравиться, покорить чудесами техники, эффектами объектива и необычностью объекта».



Долина Шеврёз. 1960 г.

Деревня на юге. 1953 г.

Набережная Берси. Париж

Рождество в Провансе. 1954 г.

Собор Парижской богоматери. 1956 г.





ЗНАКОМСТВО С ФРАНЦИЕЙ

Окончание. Начало см. на стр. 33.

Совершенно невозможно дать здесь полную панораму французской фотографии раннего периода. Не только потому, что некоторые фотодокументы разбросаны по самым различным местам и редки, но также и потому, что они интересуют, в основном, специалистов, а не широкую публику. Мы хотели показать здесь лишь избранные фотографии, скомпонованные вполне сознательно в некотором беспорядке, как в старом таинственном альбоме, найденном на бабушкином чердаке. Тогда фотография прежде всего была известна в виде дагерротипов, и среди них мы имеем здесь одни из самых старых фотографических изображений Парижа, как, например, запечатленный в 1841 году Жиро де Пранже вид дворца Тюильри, который исчез в 1871 году. В их кожаных ларцах, отделанных металлом и золотом, дагерротипные портреты похожи на наивные иконы исчезнувшей буржуазной цивилизации. На заре своей истории фотография еще не знала того презрения, от которого она стала страдать позже. Уже тогда такие художники, как Делакруа интересовались ее возможностями. Некоторые из них стали фотографами и принесли с собой в фотографию чувство композиции и гармонии, которые они приобрели, изучая живопись. Пейзажи леса в Фонтенбло ле Гре, натюрморты ле Сека являются великолепными образцами традиционной реалистической живописи, которая уже достигла наивысшего развития и находилась на пороге декаданса, а в фотографии нашла свое подлинное продолжение. История портретной фотографии много раз достигала самых вершин искусства в работах Надара и Каржа, менее известного, чем первый, но тоже сделавшего ряд превосходных снимков. Несколько потрясающих фотодокументов о Парижской Коммуне 1871 года уводят нас к заре фоторепортажа. В частности, уникальная фотография расстрелянных коммунаров: жестокое и безжалостное свидетельство. В конце века во вновь счастливом Париже Эжен Атже показывает нам поэзию старых улиц и простого народа, протягивая тем самым руку Роберу Дуано и Брассаи...

Я не осмеливаюсь описывать здесь блестящую выставку «Фотофантастика», ибо я меньше всего техник. Но я стою потрясенный перед целым миром форм, которые еще предстоит исследовать и создать.

Жан Кем, в лице которого я здесь приветствую большого ученого и честного человека, в эту выставку вложил большую часть самого себя. Но его подорванное здоровье не могло более сопротивляться усталости. Лишь после смерти ему удалось осуществить цель, к которой он стремился.

МАСТЕРА — ЛЮБИТЕЛЯМ

В. ВЕЛИКЖАНИН:

ПСИХОЛОГИЗМ В ЖАНРОВОМ СЮЖЕТЕ

Наш корреспондент обратился к фоторепортеру Фотохроники ТАСС Виктору Великжанину с просьбой рассказать об опыте работы в жанровой съемке, поделиться своими мыслями о специфике фотографирования жанра.

Я иногда слышу от фотолюбителей: удача жанрового снимка целиком зависит от динамичности, остроты, напряженности сюжета. Если этого нет, нет и хорошего жанра...

Откуда это мнение?

Видимо, от поверхностного понимания природы жанрового снимка. Его психологичность выявляется не только в динамических сюжетах. Жанровому снимку под силу выявить глубокую психологичность ситуации, состояние человека даже в тех случаях, когда отсутствуют внешние приметы динамики.

Для меня психологизм и динамичность — два неразрывных понятия. Хороший психологический портрет, на мой взгляд, всегда будет динамичным. В нем всегда можно заметить движение мысли человека, работу его интеллекта.

Однажды я проводил съемку в Московском театре драмы и комедии (на Таганке). В течение месяца знакомился с его актерами, режиссерами. Это позволило лучше понять атмосферу, стиль, почерк театра. Тогда и был сделан портрет актрисы театра Аллы Демидовой, в котором нет никаких признаков внешнего темперамента, внешней динамики.

Актриса снята во время перерыва между репетициями. Перерыв, естественно, предназначался для отдыха. Но посмотрите, в каком напряжении актриса!

Фотография эта жанровая по своей природе. Но, думаю, ей нельзя отказать в динамике и психологичности. Внутренней, конечно, динамике.

Трудно снимать людей известных, знаменитых — писателей, артистов, художников. О каждом из них у нас уже сложилось определенное мнение. Оно, так сказать, «давит», мешает фотографу показать в портрете свое — фотографа — собственное отношение к человеку.

Я за то, чтобы фотограф (если, конечно, есть такая возможность) попытался лучше узнать человека, найти невидимые многим черточки его характера.

Так, знакомство с гроссмейстером Тиграном Петросяном, посещение его матчей помогло мне подчеркнуть одну из главных его черт — требовательность к себе. На снимке, воспроизведенном здесь, Петросян критически оценивает свою позицию. Внешне он статичен, спокоен. Но момент съемки драматичен. Можно предположить, сколько и какой сложности вариантов перебирает в уме гроссмейстер...

(Этот снимок сделан объективом 105 мм. Замечу, что этот объектив очень удобен для жанровых портретных съемок, не дает искажений и хорошо передает форму, фактуру лица.)

...Казалось бы, спортивный снимок как нельзя более убедительно должен иллюстрировать мысль о целесообразности фиксации острых, кульминационных моментов. Однако в последнее время заметно стремление репортеров и любителей снимать спортсменов и «вне игры». Оказывается, это не менее интересно. Фотографируя спортсмена вне соревнований, фотограф как бы выводит его из специфического спортивного ряда.

«Вне игры», во время перерыва, были сняты мною боксер и его тренер. Навряд ли мне удалось бы глубже раскрыть внутренний мир спортсмена в динамичном сюжетном репортаже.

Впрочем, иной раз можно и в сюжете спортивном, во время соревнований сместить акцент с фиксации движений на психологическое состояние.

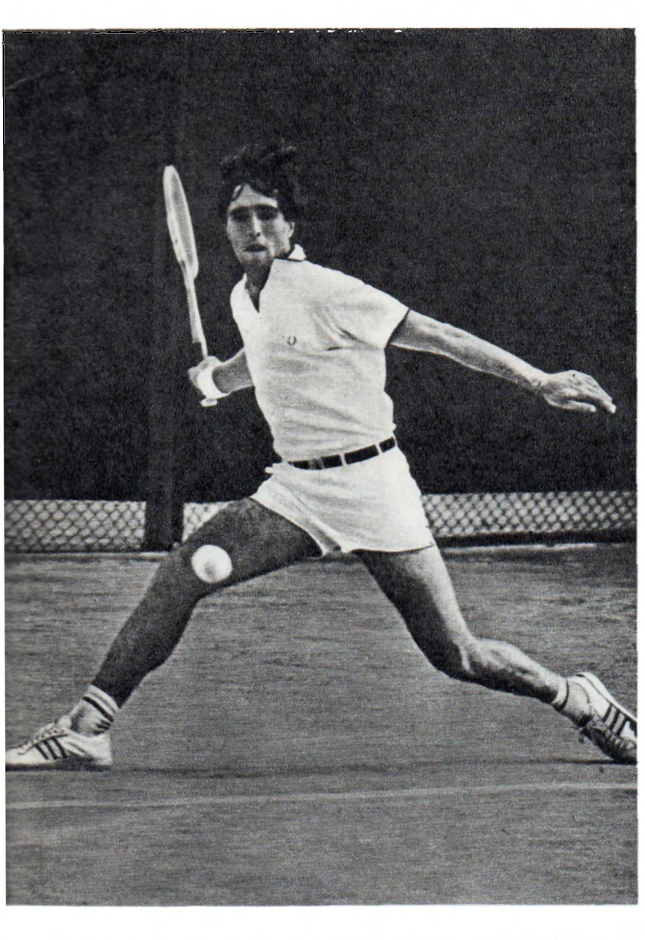
Когда я снимал известного советского теннисиста Александра Метревели, мне представилось заманчивым совместить в его портрете динамику внешнюю и внутреннюю, психологическое состояние и красоту движений.

Александр Метревели

Алла Демидова

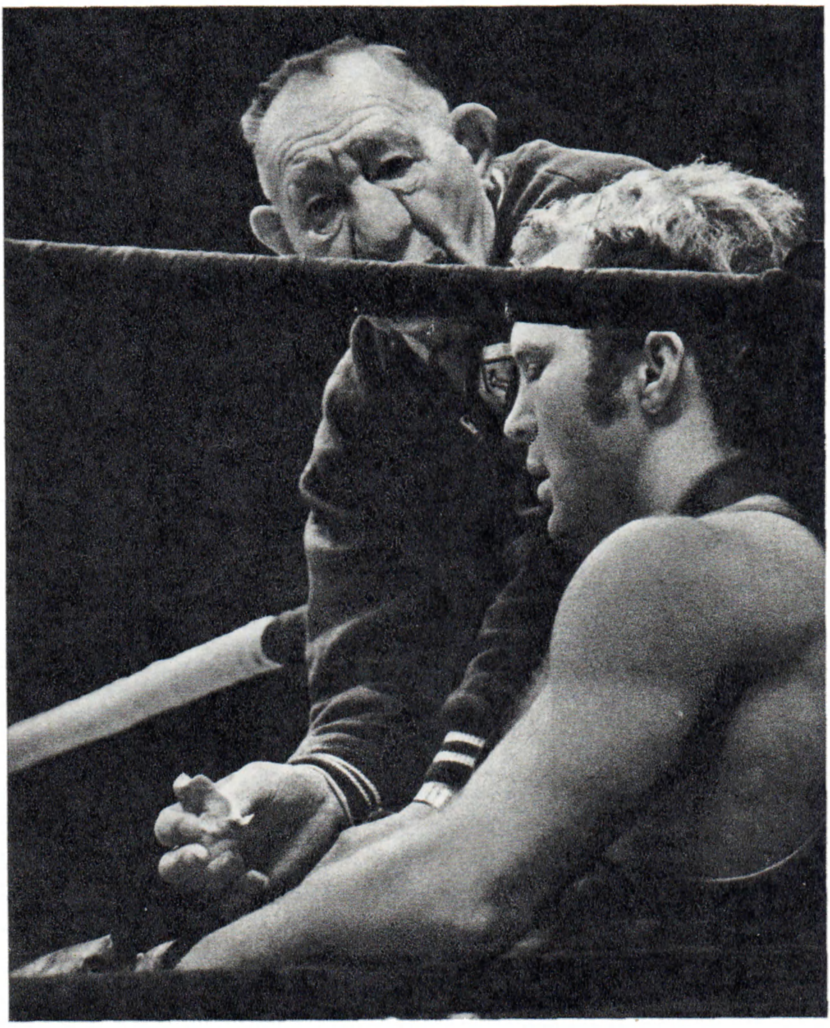
Тигран Петросян

Секундант




12





«ОПТИКА-72»

Выставка в Сокольниках





Москвичи уже привыкли к развевающимся на ветру иностранным флагам над павильонами выставочного городка в Сокольниках... Наконец-то настал черед оптики. К огромному удовлетворению многочисленных посетителей, выставка «Оптика-72» получилась интересной и содержательной. Представитель известной американской фирмы «Перкин-Эльмер» сказал мне, что он не помнит такой многообразной экспозиции, хотя ездит со своими приборами по выставкам уже не первый год... Трудно с ним не согласиться, если учесть, что в числе участников почти 120 фирм из 16 государств... Как бы подводя баланс достижениям нашей оптико-механической промышленности в год 50-летия СССР, на 800 кв. метрах экспозиционной площади разместился самый большой национальный раздел — советский. В разделе есть все — от любительской фотокинооптики, охотничьих прицелов и зрительных труб до тепловизионных приборов, спектрофотометров, контактных микроскопов и голографии.
По масштабам своего участия в выставке среди иностранных экспонатов впереди наши друзья из ГДР, представленные своими широкоизвестными фирмами «Карл Цейсс», «Пентакон» и «Орво». Характерно, что большое место в экспозиции ГДР занимает показ результатов сотрудничества, осуществляемого в рамках СЭВ между родственными предприятиями наших двух стран: фотопленочной фабрикой в Шостке и фирмой «Орво»; Ленинградской фирмой «ЛОМО» и предприятием «Пентакон». Как символы этого дружеского сотрудничества в одной из витрин экспозиции ГДР установлены советские и немецкие фотоаппараты «Практика», «Смена», «Сокол», «Пентакон-сикс» и «Зенит». В выставке участвуют также наши польские и чехословацкие друзья. Польская фирма «Варимекс» показывает широкий ассортимент лабораторных и учебных микроскопов, эпидиаскопы, диапроекторы для пленок и для слайдов, а также уже завоевавший почетное место на нашем рынке объектив для фотоувеличителей «Янполь», используемый для цветной фотопечати по субтрактивному методу. Чехословацкая внешнеторговая организация «Артия» представила богатый выбор магнитных и фотокинопленок, а также фотобумаг. Пожалуй, впервые в СССР показывалась 8-*мм* черно-белая кинопленка с маркой «Фома» (народное предприятие «Фотохема» в г. Градец-Кралове, ЧССР) в кассетах «Инстаматик». Демонстрировалась также и двойная пленка «Супер-8» на катушках. Интересен другой экспонат с маркой «Фома» — бромосеребряная бумага с окрашенной подложкой «Фомапастель». Использование этой черно-белой фотобумаги для изготовления разного рода рекламных материалов, а также для художественного оформления позволяет значительно повысить художественное впечатление от черно-белых изображений благодаря наличию своеобразного цветного фона.
На выставке были представлены самые разнообразные оптико-механические приборы всех наиболее известные в этой области фирм и предприятий. В настоящее время оптика далеко ушла от той эпохи, когда само слово «оптика» ассоциировалось прежде всего с очками, а самыми сложными оптическими приборами считались микроскоп и фотоаппарат. Сейчас, благодаря появлению и бурному развитию мощных источников света — квантовых генераторов (или, как их часто называют, лазеров), средств контролируемой передачи света — оптических волокон, а также фотоприемников, позволивших преодолеть ограниченность человеческого зрения как по ширине спектральной полосы восприятия окружающего мира, так и в отношении оценки малых по мощности излучений, оптика стала всесильной и универсальной по своей применяемости. Развитие оптики в целом находит свое отражение и в бурном развитии фотографической техники, которая по существу является сплавом оптики, фотохимии и точной механики.
Естественно, что среди фотографических фирм капиталистических государств большой интерес вызвала экспозиция своего рода законодателя мод в области любительской фотокиноаппаратуры, американской фирмы «Кодак». Не секрет, что и сейчас еще, спустя почти 10 лет после введения так называемой ускоренной кассетной зарядки пленки в фотокиноаппаратах, далеко не все весьма известные производители фотокиноаппаратуры вполне оправились от нанесенного им тогда удара. В настоящее время в мире практически не осталось более или менее крупных производителей аппаратуры, не имеющих в своем ассортименте камер на кассету «Инстаматик», а сами фотокинокамеры этого типа выпускаются как для начинающего, так и для квалифицированного потребителя. На выставке «Оптика-72» фирма «Кодак» показала свою новую систему так называемых «карманных» («покет») фотоаппаратов, рассчитанных на 16-*мм* пленку с односторонней перфорацией. Пленка выпускается в жесткой кассете, не требующей никакой дополнительной зарядки, кроме непосредственной установки в миниатюрный фотоаппарат. Имеются как совершенно простой аппарат с фиксированным относительным отверстием объектива 1 : 11 и одной выдержкой затвора (1/60 *сек*), так и аппарат с «электронным» затвором, позволяющим устанавливать автоматически выдержки в диапазоне 1/300—20 *сек*. Фирмой выпущены также аппараты такого типа с относительным отверстием объектива 1 : 2,7 и с автоматической программной установкой экспозиции.
Безусловно, важную роль в широком распространении новой системы фотоаппаратуры играет наличие качественных сортов фотоматериалов, по-

зволяющих получать удовлетворительное позитивное изображение как при печати, так и при проекции на экран с небольшого по размеру кадра (13×17 *мм*).

В выставке приняли активное участие известные западногерманские фирмы «Роллей», «Лингоф», «Роденшток» и «Плаубель», итальянская фирма «Дурст», швейцарские фирмы «Синар» и «Болекс», шведская фирма «Хассельблад» и ряд других, которые показывают в основном хорошо известную у нас аппаратуру. Тем не менее, всякий раз их участие в выставках, проводимых в СССР, вызывает интерес. В частности, много посетителей собиралось у стенда фирмы «Роллей», на котором демонстрировались самые малогабаритные в мире 35-*мм* шкальная и зеркальная фотокамеры на формат кадра 24×36 *мм*, у киноаппаратуры фирмы «Болекс», показавшей интересный проектор «Мультиматик» с автоматической сменой кассет с фильмом (пленка «Супер-8»), заряжаемых в магазин проектора до шести штук сразу; у экспозиции фирмы «Синар», создавшей комплексную систему для профессиональной и технической фотографии с богатым набором различных принадлежностей, в том числе специально сконструированным экспонометром с выносным фотоприемником для оценки освещенности изображения в плоскости кадра.

Пожалуй, в сравнении с большим количеством фотографических фирм Западной Европы, бросается в глаза практически полное отсутствие представительства японских фирм, занимающих видное место на мировом рынке фотокиноаппаратуры. Только одна «Яшика» выступила на выставке с самостоятельным стендом, на котором было показано значительное число фотокинокамер, а также объективов. Особый упор фирма сделала на своих широкоизвестных фотоаппаратах с электронными затворами, в том числе на первой в мире 35-*мм* зеркальной камере такого типа. Неподалеку от стенда «Яшики» расположилась экспозиция фирмы «Канон», однако в ней совсем не было фотоаппаратуры. Ксерографический копировальный аппарат бесстрастно снабжал посетителей большими отпечатками старинного японского замка Котивара, а по соседству группа сотрудников фирмы демонстрировала портативные калькуляторы, которые могут производить арифметические действия — возводить в степень, брать логарифм и т. д. и т. п.

Кроме этих двух известных фотофирм Японии, в выставке на стенде фирмы «Дурст» приняла скромное участие не менее известная фирма «Минольта». Совместно с «Дурстом» она создала экспонометрическое устройство для цветной фотопечати по субтрактивному методу, которое предназначено для фотолабораторий, обслуживающих массового потребителя.

Особо следует сказать об использовании фотокинотехники в экспозиции выставки. Давно уже стало обычным оформлять экспозиционные стенды, широко используя черно-белые и цветные отпечатки большого формата, а также фотомонтажи. Относительно реже на специализированных кратковременных выставках используются подсвеченные сзади диапозитивы более или менее крупных размеров и совсем редко программные диапоказы с использованием синхронизированной, полиэкранной проекции цветных диапозитивов. На многих иностранных стендах используется кино- (обычно 8 *мм*) или диапроекция (как правило слайдов) с помощью единичных автономных проекторов, работающих на экраны временного или случайного характера (порой даже просто на стенку стенда). Это является показателем значительного повышения надежности и простоты обслуживания соответствующей техники, что позволило даже мелким фирмам гибко использовать ее для оживления своей экспозиции.

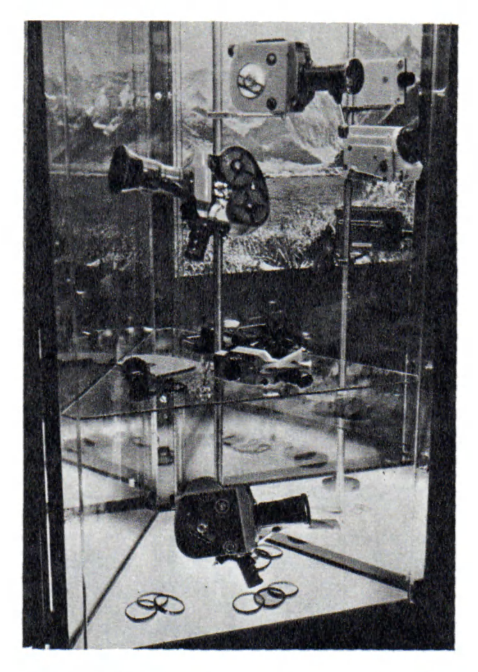
В смысле использования подсвеченных диапозитивов в экспозиции на «Оптике-72» выделялись экспонаты из ГДР, а также экспозиция фотокиноаппаратуры в советском разделе.

Всего два «космических» диапозитива на стенде фирмы «Хассельблад» производят такой же, вероятно, эффект, как вся остальная натурная экспозиция фирмы. Во всяком случае они убедительно и наглядно демонстрируют возможности техники. Фирма «Орво» показывает также на четырех просветных экранах короткий рекламный диаспектакль, посвященный цветной обращаемой пленке «UT-18», с хорошей синхронизацией проекторов во времени и пространстве.

Следует сказать об использовании диапроекции в экспозиции «Кодака». Два диапроектора работают по очереди на один отражающий экран, установленный в глубине стенда. Система проектор — экран не жесткая, как у «Лейтца» и «Орво», а самая простая, свободная (без специального конструктивного оформления). Проекторы управляются особым электронным блоком, обеспечивающим необходимое время проекции каждого проектора, а также степень плавности смены кадров: оба параметра легко регулируются оператором. Такое сравнительно несложное устройство позволяет заметно повысить впечатление от показа, создать иллюзию динамичности и даже цельности сюжета при максимально возможной простоте используемых технических средств и минимальной предварительной подготовке диапоказа.

В целом выставка «Оптика-72» дает довольно полное представление о мировом уровне оптико-механического приборостроения и фотокинотехники в частности. Выставка явилась убедительным показом возможностей современной оптики, которая дает технике точнейшие измерительные средства и самые мощные источники света — лазеры, науке — самые чувствительные и всевидящие приборы для контроля, наблюдения и измерений, а культуре и быту — незаменимые средства и аппаратуру, без которых немыслимо современное искусство и просто повседневная жизнь человека. В значительной степени выставка послужит расширению технических и коммерческих связей стран-участниц и в конечном итоге — укреплению дружбы и сотрудничества между народами различных стран мира.

А. МИХАЙЛОВ,
наш спец. корр.







Вход на выставку «Оптика-72»

Открытие выставки

Советские кинокамеры

В отделе ГДР

Стенд фирмы «Роллей» (ФРГ)

Фоторепортаж В. КАЧУРИНА

ОБРАБОТКА ПЛЕНОК «ОРВОХРОМ»

Ниже мы публикуем оригинальную рецептуру по обработке пленок «Орвохром», любезно предоставленную нам заводом-изготовителем.
«Фильмфабрик Вольфен» по-прежнему придерживается того мнения, что лучшие результаты обработки могут быть получены только в специализированной лаборатории. Поэтому и приведенные рекомендации в основном рассчитаны на машинную обработку. Однако публикуемую ниже рецептуру любители могут использовать и для работы в домашних условиях.

Процесс «Орвохром» принципиально отличается от режима обработки цветной обращаемой пленки «Орвоколор». Применяются другие рецепты первого проявителя, стоп-ванны, цветного проявителя, а также повышена температура обрабатывающих растворов. Все это сократило время обработки.
Чтобы обеспечить правильную обработку пленок «Орвохром», проявление следует проводить в установках с большим объемом баков или в проявочных машинах.
С целью получения оптимальных результатов их следует оборудовать циркуляционной системой для перемешивания проявляющих растворов (первого и цветного), термостатирующим устройством для поддержания температуры 25° С и с периодическим впрыскиванием в них азота, а для остальных обрабатывающих растворов — периодическим впрыскиванием сжатого воздуха и термостатирующим устройством для поддержания температуры 20° С.
Вследствие изменения рецептуры первого проявителя запуск установки засвеченным материалом не нужен. (Это в том случае, если номер партии первого проявителя СО7 не ниже 223.)

Режим обработки

Операция	Рецепт	Время обработки, *мин*	Температура, °С
1. Первое проявление .	С07	10	25±1/4
2. Ополаскивание		1	13 — 18
3. Прерывание проявления .	С37	3	20
4. Промывка .		5	13 — 18
5. Засветка		5	20
6. Цветное проявление . .	С17	10	25−1/2+1/4
7. Промывка . .		20	13 — 18
8. Отбеливание .	С57	5	20
9. Промывка . . .		5	13 — 18
10. Фиксирование .	С71,С73	5	20
11. Промывка . .		15	13 — 18
12. Смачивание .	*F* 905	1	13 — 18

Операции 1—4 следует проводить в темноте.
Для того, чтобы обеспечить правильную промывку, рекомендуется иметь различные бачки для промывки после цветного проявления и для окончательной промывки.

ТЕМПЕРАТУРА ПРОМЫВНОЙ ВОДЫ

Указанная в таблице продолжительность промывок действительна для температуры воды 13—18°С. Более низкая температура требует дополнительного времени промывки, а при более высокой температуре воды время промывки сокращается.

ОСОБЫЕ УКАЗАНИЯ

Проявляющие растворы (С07 и С17) обладают очень хорошей сохраняемостью. При непрерывной работе и правильной регенерации в течение длительного периода времени они сохраняют постоянную концентрацию и обеспечивают оптимальное качество обработки. Регенерацию первого проявителя С07 подкрепителем С07 следует проводить после каждого цикла проявления. Нормой считают обычно 80 *мл* подкрепителя на одну проявленную малоформатную фотопленку или соответствующее по площади количество роликовой или же форматной пленки.

Благодаря хорошей сохраняемости, раствор проявителя при правильной регенерации можно использовать в течение нескольких месяцев. Загрязнение проявляющих растворов предотвращается периодической фильтрацией.

Если после проявления выясняется, что несмотря на соблюдение всех установленных параметров проявления получилось отклонение от типа в сторону более высокой чувствительности и в цветопередаче заметна тенденция к преобладанию желтого или желто-зеленого цвета (это объясняется по большей части перерегенерацией первого проявителя вследствие недостаточного использования химикалий в рабочем растворе), то необходимо вводить меньшие количества подкрепителя в первый проявитель С07. (С07 до 60 *мл* на одну малоформатную фотопленку.)

При регенерации цветного проявителя С17 следует обычно расходовать 40 *мл* подкрепителя С17 на одну 35-*мм* малоформатную фотопленку. Регенерацию целесообразно производить после каждого цикла проявления.

Если выясняется, что вопреки соблюдению всех заданных параметров получается отклонение цветопередачи от типа с преобладанием желтого и зеленого цвета, а также максимальной плотности, необходимо повысить количество подкрепителя С17 до 50 *мл* на одну 35-*мм* фотопленку.

В зависимости от степени использования первого и цветного проявителей, цветопередача на пленках может быть несколько различной. Такое различие в цветопередаче наиболее заметно после замены отработанного проявителя свежим. Для получения стабильных результатов обработки рекомендуется брать смесь из 75%-ного свежего и 25%-ного отработанного раствора (это относится как к первому, так и к цветному проявителю).
В бачковых устройствах необходимое количество рабочего раствора вычерпывается мерным стаканом и компенсируется подкрепителем.

В заключение можно сказать, что стабильная обработка достигается при работе без длительных простоев и при постоянной регенерации растворов, проводимой по возможности после каждого цикла проявления.

ИНТЕНСИВНОСТЬ ПЕРЕМЕШИВАНИЯ

При обработке пленок «Орвохром» большое влияние на цветопередачу, коэффициент контрастности и т. д. оказывает достаточная интенсивность перемешивания первого и цветного проявителей. Поэтому следует следить за тем, чтобы режим перемешивания был одинаковым.

ИЗМЕНЕНИЕ ОТБЕЛИВАТЕЛЯ С57

Иногда на полученном диапозитиве заметна легкая желтая вуаль в минимальной плотности (самом светлом прозрачном месте диапозитива). Этого можно избежать, если вместо отбеливающего раствора «Орвоколор С57» проводить отбеливание по следующему рецепту:

Гексацианожелезо-(3)-кислый калий .	100 *г*
Бромистый калий	35 *г*
Ацетат натрия	10 *г*
Уксусная кислота 60%-ная	5—6 *мл*
pH 5,0 — 5,2	

Так как часто в лабораториях имеется в распоряжении более концентрированная ледяная уксусная кислота, необходимо при приготовлении раствора проводить проверку значения *pH*. Кроме того, рекомендуется начинать добавку уксусной кислоты с маленьких количеств до получения нужного значения *pH*. Если уксусной кислоты добавить больше, чем нужно, и значение *pH* уменьшится ниже 5,0, то гексацианожелезо-(3)-кислый калий начинает разрушаться, выделяя пары цианистого водорода, которые вредны для здоровья *.

Кроме того, при наличии воды, содержащей много железа, может происхо-

* В любительских условиях этим способом пользоваться не рекомендуется.

дить образование берлинской лазури, вследствие этого получается изменение цветов (преобладание синего цвета).

Чтобы гарантировать качественную обработку, завод-изготовитель считает необходимым обязательно использовать расфасованные комплекты химикалий.

Количество пленки, которое можно обработать в 1 литре раствора

Растворы	35-*мм* фотопленка (135—36) или роликовая пленка 120
Первый проявитель без регенерации	7 — 8
с регенерацией	прибл. ∞
Цветной проявитель без регенерации	7 — 8
с регенерацией	прибл. ∞
Останавливающий раствор	12
Отбеливатель*	12
Фиксаж*	14

* В конце использования увеличить время обработки по мере надобности.

РЕГЕНЕРАЦИЯ ОСТАНАВЛИВАЮЩЕГО РАСТВОРА, ОТБЕЛИВАТЕЛЯ И ФИКСАЖА

Специальные растворы подкрепителей для этих ванн не используются. Но так как растворы названных выше ванн постоянно разбавляются водой, заносимой с обрабатываемым материалом, на каждую фотопленку добавляется примерно 45 *мл* свежего рабочего раствора.

СОХРАНЯЕМОСТЬ РАБОЧИХ РАСТВОРОВ

Сохраняемость всех рабочих растворов составляет четыре недели при условии, что они хранятся в закрытых баках (крышки-поплавки) или в закрытых сосудах в прохладном месте.

При составлении растворов подкрепителей С07 и С17 (для первого и цветного проявителей) следует учесть, что составленные растворы должны быть израсходованы в течение двух недель.

ЗАСВЕТКА

Для пленки «Орвоколор» рекомендуется проводить засветку в проточной воде, а для пленки «Орвохром» — в стоячей воде, которую следует подогреть до 20—22°С, чтобы предотвратить охлаждение цветного проявителя (25°С) при переносе рам из бака для засветки в бак с проявителем. Надо помнить, что недостаточная засветка может привести к нарушению цветопередачи.

ОБЩИЕ УКАЗАНИЯ

Все пленки «Орвохром» задублены и могут без каких-либо затруднений использоваться в условиях тропического и субтропического климата. (Отслоения эмульсионного слоя не происходит.) В районах с мягкой водой это позволяет отказаться от применения раствора сернокислого магния; кроме того, значительно сокращается время сушки.

ПОРЯДОК РАСТВОРЕНИЯ РАСФАСОВАННЫХ ХИМИКАЛИЙ

Первый проявитель С07 растворяют последовательно в 3/4 требуемого количества воды с температурой 30°С. Затем раствор доводится до требуемого объема. В воде этой же температуры составляют и подкрепитель С07.

Растворы первого и цветного проявителей и их подкрепителей рекомендуется составлять за 12—14 часов до использования.

Для составления останавливающего раствора С37, отбеливателя С57 и фиксажа С71 берут воду с температурой 20—30°С.

РЕЦЕПТ ОБРАБОТКИ ОБРАЩАЕМЫХ ПЛЕНОК «ОРВОХРОМ» (на 1 литр)

Орвоколор-07, первый проявитель

Этилендиаминтетрауксусный натрий (Орво А-901) 2 г
Бура крист. 15 г
Сульфит натрия безводный 40 г
Гидрохинон (Орво Н-142) 4,5 г
Фенидон 0,25 г
Поташ 20 г
Бромистый калий 2 г
Роданистый калий 2 г
Йодистый калий 0,007 г
pH 9,7—9,8

Орвоколор-07, подкрепитель для первого проявителя

Этилендиаминтетрауксусный натрий (Орво А-901) 2 г
Бура крист. 15 г
Сульфит натрия безводный 42 г
Гидрохинон (Орво Н-142) 6,6 г
Фенидон 0,26 г
Поташ 25 г
Роданистый калий 2 г
Йодистый калий 0,01 г*
pH 9,7—9,8

Орвоколор-37, останавливающий раствор

Уксуснокислый натрий 15 г
Ледяная уксусная кислота 25 г
pH 4,0—4,2

Орвоколор-17, цветной проявитель

Этилендиаминтетрауксусный натрий (Орво А-901) 3 г
Гидроксиламинсульфат 3 г
Парааминодиэтиланилинсульфат 4 г
Поташ 75 г
Сульфит натрия безв. 5 г
Бромистый калий 2 г
pH 10,7—11,0

Орвоколор-17, подкрепитель для цветного проявителя

Этилендиаминтетрауксусный натрий (Орво А-901) 3 г
Гидроксиламинсульфат 3 г
Парааминодиэтиланилинсульфат 6,6 г
Поташ 75 г
Сульфит натрия безв. 5 г
Бромистый калий 0,6 г
pH 10,7—11,0

Орвоколор-57, отбеливатель

Железосинеродистый калий 100 г
Бромистый калий 15 г
Фосфорнокислый калий однозамещенный 5,8 г
Фосфорнокислый натрий двузамещенный крист. 4,3 г
pH 6,2—6,4

Степень использования отбелки можно существенно увеличить, если на каждый литр добавлять по 20 г бромистого калия.

Орвоколор-71, фиксаж

Тиосульфат натрия крист. 128 г
pH 6,4—7,2

Орвоколор-73, фиксаж

Тиосульфат натрия крист. 80 г
Солянокислый аммоний 80 г
pH 6,3—6,9

Солянокислый аммоний может быть заменен таким же количеством сернокислого аммония.

Зависимость цветопередачи от интенсивности перемешивания первого и цветного проявителей

Состояние растворов	Чувствительность	Контраст	Максимальная плотность	Цветопередача
Первый проявитель без перемешивания, а цветной проявитель с перемешиванием	существенно ниже	более низкий	—	синяя
Первый проявитель с перемешиванием, а цветной проявитель без перемешивания	несколько чувствительнее	более низкий	меньше	желтая
Первый и цветной проявители без перемешивания	ниже	более низкий	—	синяя

* 10 *мл* 0,1%-ного раствора (0,1%-ный раствор — 1 г йодистого калия на 1 *л*)

ОТВЕЧАЕМ ЧИТАТЕЛЯМ

ПРЕИМУЩЕСТВА АВТОМАТИЧЕСКИХ КАМЕР

В продаже имеются фотоаппараты с автоматикой. Есть ли у них преимущества по сравнению с неавтоматическими камерами? Что больше подходит любителю?

Н. Дубовичев,
Кострома

Что же такое хороший фотоаппарат? Отнесемся к этому вопросу со всей серьезностью, не принимая во внимание старую шутку о том, что нет плохих фотоаппаратов, а есть плохие фотографы. Мы не будем разбирать достоинства и недостатки различных форматов (18×24 *мм*, 24×36 *мм* или 6×6 *см*), типов аппаратов (зеркальные или дальномерные) или лепестковых и шторных затворов. Эти характеристики, безусловно, важны при выборе аппарата. Но не они являются главными, хотя можно сказать, что предпочтение следует отдать формату 24×36 *мм*, как наиболее распространенному и дающему в умелых руках неплохие результаты. Что же касается типа аппарата, то это дело вкуса и... финансовых возможностей покупателя.

Обратимся к статистике, которая с достоверностью показывает, что основной причиной технического брака при съемке является неправильно подобранная экспозиция. Особенно это стало заметно сейчас, когда увлечение цветной обращаемой пленкой, имеющей малую фотографическую широту, стало массовым. Одинаковое и правильное экспонирование черно-белой пленки весьма желательно, так как значительно облегчает фотопечать — не нужно подбирать выдержку и номер фотобумаги от кадра к кадру. Определить правильную экспозицию в непрерывно меняющихся условиях освещения — задача не из легких даже для опытных фотолюбителей. Аппарат должен сам уметь это сделать. Фотоаппараты с экспонометрической автоматикой стали выпускаться у нас в стране с 1964 года. Сейчас в продаже бывает 5 моделей полуавтоматических и автоматических аппаратов. Это «ФЭД-Атлас», «Зоркий-10», «Сокол», «Киев-10» и «ФЭД-Микрон». За прошедшие 8 лет они хорошо зарекомендовали себя в любительской практике, их качество заметно улучшилось, но следует признать, что они все еще продолжают оставаться дорогими.

Постаравшись обойтись без формул и графиков, мы доводим до сведения читателей достоинства и недостатки автоматики разных типов.

Определение экспозиции — выдержки и диафрагмы с помощью фотоэлектрического экспонометра и установка их на фотоаппарате дает вполне удовлетворительные результаты. Однако эта операция требует навыка, времени и внимания. Кому не знакома такая ситуация, когда, имея в руках экспонометр и боясь упустить хороший кадр, приходится устанавливать экспозицию на глаз. Не хватает каких-то 10—20 секунд. Это подготовительное время можно намного уменьшить, если связать экспонометр с механизмами затвора и диафрагмы объектива.

Полуавтоматический фотоаппарат, например «ФЭД-Атлас», позволяет быстро и точно определить экспозицию при любом сочетании значений выдержки и диафрагмы совмещением подвижного индекса со стрелкой гальванометра. Стрелка и индекс видны как на верхней крышке аппарата, так и в поле зрения визира. Не меняя установленной экспозиции, можно изменить значения выдержки и диафрагмы, подобрав наиболее целесообразные для каждого вида съемок (спорт, пейзаж, портрет и т. д.). Такой аппарат мы рекомендуем приобретать фотолюбителям, имеющим некоторый опыт фотографирования и знающим, как влияют на снимок диафрагма (большая или меньшая глубина резкости) и выдержка (наличие или отсутствие «смазывания» изображения). Умело пользуясь разными выдержками и диафрагмами, получают те или иные художественные эффекты при съемке — эффект движения, выделение какого-нибудь плана и т. д.

Ну, а если вы никогда не занимались фотографией и пока еще не знаете, как и на что влияют выдержка и диафрагма? А если к тому же вам сказали, что при съемке на цветную обращаемую пленку фотоэлектрический экспонометр обязателен?

Вас избавит от затруднений автоматический программный фотоаппарат. Это «Зоркий-10» (кадр 24×36 *мм*) или «ФЭД-Микрон» (кадр 18×24 *мм*). Аппараты не требуют никаких установочных операций при определении экспозиции во время съемки. Установка светочувствительности производится при зарядке фотоаппарата пленкой, независимо от типа его автоматики. Итак, нужно только навести на резкость и, направив аппарат на объект съемки, нажать на спуск. Если света для съемки недостаточно, стрелка гальванометра в поле зрения визира будет находиться на красной полосе («Зоркий-10») или не сможет быть «дожата» до момента срабатывания затвора — заблокируется («ФЭД-Микрон»). Механизм автоматического определения экспозиции устроен так, что каждому значению яркости объекта съемки соответствуют определенные значения диафрагмы объектива и выдержки затвора. Статистикой установлено, что не менее чем для 70% любительских снимков этот вид автоматики удовлетворителен также и с точки зрения правильного подбора пары выдержка — диафрагма для различных сюжетов.

Выдержку и диафрагму вы видите в визире аппарата еще до того, как срабатывает затвор. Если автоматику отключить, можно установить любую диафрагму при выдержке 1/30 *сек* для съемки с лампой-вспышкой.

Подбирать наиболее подходящую пару выдержка—диафрагма позволяют автоматы со свободным выбором выдержки. Любая выдержка устанавливается заранее, а диафрагму автоматически установит механизм в момент нажатия на спусковую кнопку. При отключенной автоматике можно устанавливать любую выдержку при любой диафрагме. Такие возможности имеет однообъективный зеркальный фотоаппарат «Киев-10».

Несколько особый вид автоматики имеет аппарат «Сокол», позволяющий установить одну из 5 выдержек от 1/30 *сек* до 1/500 *сек*. Автомат может самостоятельно изменить ее в ту или иную сторону до крайних значений, если при данных световых условиях и заданной выдержке правильную экспозицию установить нельзя. Аппарат можно назвать 5-программным по количеству выдержек.

Нельзя ответить на вопрос: какая из этих камер лучше? Каждая из них предназначена для определенного круга фотолюбителей — опытных или начинающих, занимающихся фотографией круглый год или берущих фотоаппарат в руки только на время отпуска.

Устройство автоматического определения экспозиции в любой из них при правильном и бережном использовании станет вашим надежным помощником в любых условиях съемки.

В. ВОРОБЬЕВ,
инженер

НАГЛЯДНО О ТЕХНИКЕ СЪЕМКИ

Используя сменную оптику, часто сразу и не знаешь, за какой объектив взяться. Некоторые находят выход в том, что снимают один и тот же сюжет разными объективами, а потом в лаборатории выбирают лучшие композиции. Конечно, это не самый верный метод работы. В каждом конкретном случае, прежде чем нажать на кнопку, надо точно знать, какую мысль будет выражать будущий снимок, и в зависимости от этого пользоваться соответствующей оптикой.

Замысел снимка знаменитой поляны в Михайловском на пушкинском празднике поэзии вынашивался мною (не приувеличиваю) три года. Именно три последних года я ездил в Михайловское на праздники поэзии, и мне никак не удавалось получить выразительный снимок людского моря, слушающего бессмертные пушкинские строки. Живописные группы любителей поэзии, выхваченные из этого моря людского различными объективами, не давали представления об истинном размахе праздника.

Тогда я решил воспользоваться сверхширокоугольным объективом с фокусным расстоянием 12 миллиметров. Слегка округленная линия горизонта должна была, по моему замыслу, превратить михайловскую поляну в небольшую модель земного шара, до краев заполненную почитателями пушкинского гения. В редакции «Недели» считали, что это получилось. Снимок был главным на развороте номера, в котором был помещен рассказ о Дне поэзии 1972 года.

Снимок «Грезы» — с конкурса имени П. И. Чайковского. Шли прослушивания виолончелистов в Колонном зале Дома союзов.



Многочисленные люстры зала поначалу очень мешали композиционному решению крупноплановых портретов. Яркие хрусталики люстр спорили в видоискателе аппарата с главным объектом съемки — лицом исполнителя. К тому же лицо музыканта было по яркости гораздо слабее фона. Тогда я пересел с первого ряда несколько дальше и при помощи телеобъектива ($F = 200$ *мм*) решил «размыть» огоньки люстр для более выразительного композиционного решения кадра.

В. АХЛОМОВ,
фотокорреспондент «Недели»

Фото
В. АХЛОМОВА

В гостях у Пушкина (село Михайловское, 1972 г.)

Грезы

ЧИТАТЕЛЬ — РЕДАКЦИЯ — ЧИТАТЕЛЬ

Уважаемая редакция! В вашем журнале часто публикуются объявления о предстоящих выставках. И вот что огорчает: журнал предоставляет любителям очень сжатые сроки для того, чтобы они успели сделать и выслать свои снимки. Почему объявления публикуются с таким опозданием?

А. КРУТОВ,
Барнаул

Ред.: Наш журнал находится в производстве около трех месяцев. Это значит, что в январе поступает в производство мартовский номер журнала, в феврале — апрельский и т. д. Устроители фотографических мероприятий не учитывают нашей специфики и часто присылают объявления слишком поздно. Надеемся, что, прочитав Ваше письмо, они учтут это обстоятельство.
И еще одно. Часто, когда объявления о предстоящих выставках приходят слишком поздно и опубликовать их нет никакой возможности, редакция сама формирует коллекции. У нас есть свой, правда, небольшой резерв выставочных снимков. Но его нужно постоянно обновлять. Было бы неплохо, если бы читатели «СФ» — профессионалы и фотолюбители — периодически присылали нам свои наиболее интересные работы специально для выставочного фонда «СФ». Размер снимков 30×40 см.

Дорогие товарищи! Я работаю в краеведческом музее. Мне часто приходится иметь дело со старыми фотографиями, которые потемнели или пожелтели, или выгорели... Убедительно прошу вас сообщить мне, есть ли какие-либо способы восстановления и реставрации старых фотографий.

Ю. ЮЩЕНКО,
Ставрополь

Ред.: Восстановить старые, испорченные фотографии можно разными способами. Наиболее распространенный — репродуцирование в ультрафиолетовых лучах. Для этого нужно иметь специальное лабораторное оборудование. Но учтите, что даже простая пересъемка на пленку повышенной контрастности и последующая печать на бумаге (также контрастной) могут несколько улучшить качество изображения. Вы не одиноки в своей просьбе рассказать о способах восстановления старых снимков. Мы предполагаем в будущем опубликовать на эту тему обстоятельную статью.

Уважаемые товарищи! Обязательно ли вводить трилон Б в дистиллированную воду при составлении проявителя?

В. ЧАМО,
Мелитополь

Ред.: Совсем необязательно, так как трилон Б применяется для смягчения жесткой воды.

Уважаемая редакция! Действительно ли пленки и отпечатки, проявленные проявителем для рентгеновских фотоматериалов, сохраняются плохо?

Б. ШЕВЕЛЕВ,
Горьковская обл.

Ред.: Длительность хранения пленок и фотобумаг зависит не от состава проявителя, а от качества фиксирования и от длительности промывания.

Уважаемая редакция! Посылаю вам свой снимок, который я назвал «Жарко». Хотелось бы увидеть его опубликованным.

В. СЕМЕНОВ,
Москва

Ред.: Вы запечатлели любопытную жанровую сценку. Очень трогательны пингвины — послушные и дисциплинированные.

Уважаемая редакция! Свой снимок назвал «Шутка мороза»...

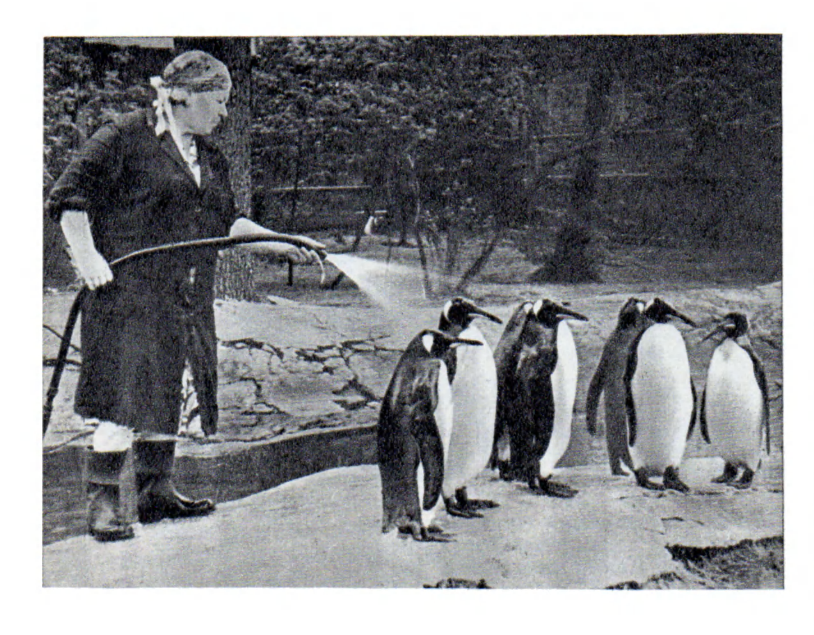
М. КОПЫЧЕНКО
Запорожье

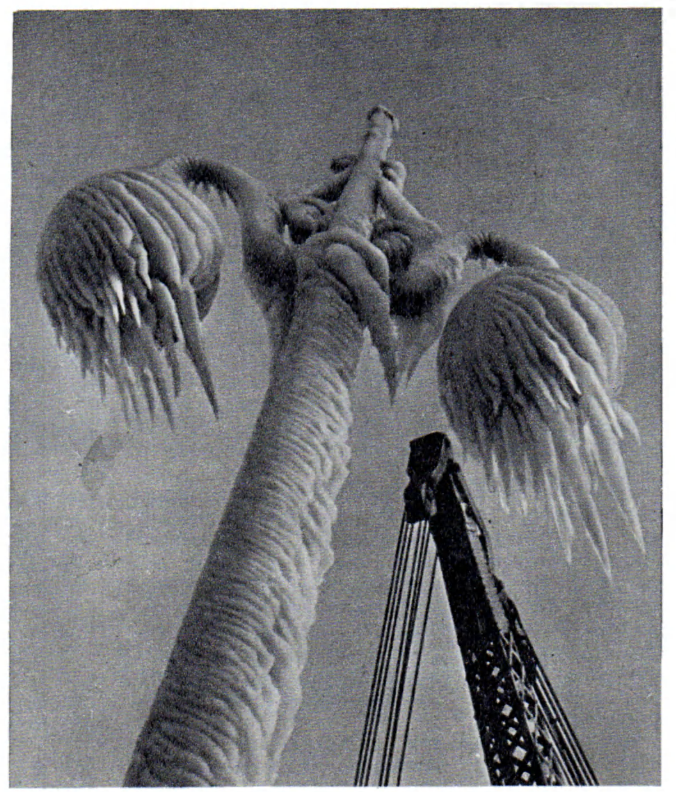
Ред.: С морозом шутки плохи. В этом лишний раз убеждает Ваша фотография — своеобразное фотообвинение в адрес и мороза, и тех, кто забывает о технике безопасности...

Уважаемая редакция! В последнее время фотография все чаще и чаще находит применение в кино — и в документальном, и в художественном. Это отрадное явление. Но хотелось, чтобы появлялись фильмы, пусть небольшие, и о тех, кто создает фотографические произведения — об известных фотохудожниках, фотожурналистах...

Г. КИРИЛЛОВ,
Омск

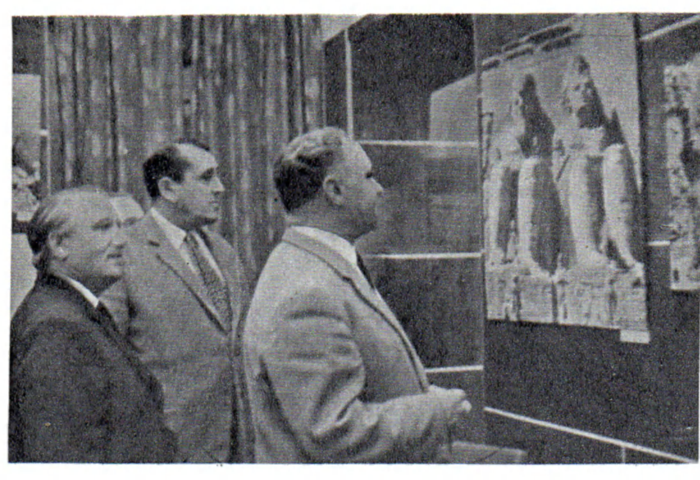
Ред.: Один из таких фильмов недавно появился на экранах. Кинолента, снятая режиссером И. Гутманом по сценарию И. Менджерицкого на Центральной студии документальных фильмов, называется «Стакан молока и хлеба кусок». Фильм рассказывает об Иване Крысове — фотолюбителе, пасечнике из села Спасо-Талицы, Кировской области.





В. СЕМЕНОВ
«Жарко»

М. КОПЫЧЕНКО
Шутки мороза



На снимке: фотомастер А. Горячев, генеральный секретарь МОЖа И. Кубка, председатель Союза журналистов СССР В. Чернышев.
Фото Н. Капелюша

«ПЛЮС ЭЛЕКТРИФИКАЦИЯ»

В дни торжественного празднования полувекового юбилея СССР в Центральном Доме журналиста была открыта выставка работ фотожурналиста А. Горячева «Плюс электрификация». На выставке экспонировалось более 100 работ, познакомивших зрителей с мощью и размахом крупнейших энергетических строек нашей страны, строительством Асуанской плотины в АРЕ.
Открыл выставку председатель московской фотосекции Союза журналистов СССР В. Малышев. Поздравили мастера ответственный секретарь московской организации Союза журналистов СССР И. Бондаренко, заместитель главного редактора Главной редакции фотоинформации АПН В. Валович, ответственный секретарь областной горьковской организации Союза журналистов СССР И. Тюльников, заместитель начальника Информэнерго Министерства энергетики и электрификации СССР М. Токарев, заместитель председателя Госкомитета по внешним экономическим связям И. Кулев и другие.
Все выступавшие выразили пожелание, чтобы в дальнейшем выставка совершила путешествие по городам нашей страны и ее смогли увидеть как можно больше зрителей.
Особенно тепло было принято выступление видного советского энергетика Героя Социалистического Труда К. Смирнова. «К одаренным фотографам, — сказал он, — мы должны относиться с таким же большим уважением и любовью, как и к одаренным композиторам, писателям, поэтам».

А. ЗАМОЛУЕВА

ЮБИЛЕЙ МАСТЕРА

Исполнилось 75 лет Александру Владимировичу Хлебникову — известному деятелю советской фотографии, основателю и почетному члену московского фотоклуба «Новатор».
У А. В. Хлебникова — заслуженная репутация искусного мастера в жанрах натюрморта, фотограммы, фоторепродуцирования, архитектурной, интерьерной, рекламной съемки. Здесь он, можно сказать без преувеличения, достиг степени совершенства и этим немало способствовал утверждению художественно-прикладной фотографии в ряду других видов фотопроизведений, которые радуют глаз гармонией, красотой и отточенностью композиций.
В помещении фотоклуба «Новатор» состоялось чествование юбиляра. Зал не смог вместить всех желающих — московских фотолюбителей, фотожурналистов, представителей творческой общественности столицы.
Среди выступающих с приветствиями были председатель московской фотосекции Союза журналистов СССР В. Малышев, историк фотографии С. Морозов, известный фотохудожник С. Иванов-Аллилуев, фоторепортеры А. Гаранин, М. Редькин, А. Штеренберг, члены фотоклуба «Новатор» Г. Сошальский, А. Болдин, В. Зеленова, А. Васильев, В. Плотников, Н. Попов, Г. Шарипанов и многие другие.
Создателя натюрмортов и фотограмм называют своим учителем и фотожурналисты. В этом нет парадокса. Ведь А. В. Хлебников передает им свои знания, учит любви к искусству, к творческим поискам.
Живой интерес вызвала у присутствующих выставка произведений А. В. Хлебникова, созданных им на протяжении почти пятидесяти лет.



А. В. Хлебникова поздравляет член клуба «Новатор» В. Зеленова.
Фото Г. Шарипанова

НЕУТОМИМЫЙ ФОТОРЕПОРТЕР

В Праге, в выставочных залах «Фотохемы», была открыта персональная выставка Дмитрия Бальтерманца.
Газета «Руде право» рассказала о творческом пути фотомастера. Статья заканчивалась словами: «Бальтерманц — фоторепортер телом и душой. Культура видения, точность восприятия, страстное стремление к совершенному изобразительному решению. Его работы сделаны так, как это свойственно художнику. Художнику, который непрестанно наблюдает жизнь. Его можно встретить повсюду, куда влечет его беспокойное сердце репортера: он едет на Чукотку, во Вьетнам, на Кубу или же на Олимпийские игры в Мюнхен. Обо всем этом, впрочем, красноречиво свидетельствует коллекция его фотоснимков пражской выставки».



На открытии выставки Дмитрия Бальтерманца

«ОТ РЕМЕСЛА К ИСКУССТВУ»

В издательстве «Планета» вышла книга известного советского фотопортретиста М. С. Наппельбаума «От ремесла к искусству» (издание второе).
Эта со вкусом оформленная книга несомненно заинтересует наших читателей — профессионалов и фотолюбителей.
Ниже публикуются выдержки из книги — высказывания М. С. Наппельбаума об искусстве фотопортрета, о поисках средств выразительности в портрете.

Я отдал семьдесят пять лет жизни фотоделу. Семьдесят пять лет успехов и поражений, надежд и разочарований. Меня не увлекала пейзажная светопись, не захватили ни бытовые, ни репортажные снимки. Неизъяснимыми чарами всегда манило меня лицо человека.

* * *

Пусть твердо запомнит читатель, который интересуется фотографией: тот, кто хочет стать фотографом-художником, обязан изучать изобразительное искусство...

* * *

Помню, разговаривая с А. М. Горьким, я как-то спросил его, как он смотрит на фотографию, — ремесло это или искусство? Горький строго взглянул на меня и ответил: «Каждое ремесло может быть искусством!»

* * *

Роден не признавал фотографии. Он учил художников: «Будьте правдивыми, молодые люди. Это не значит, будьте до плоскости точными. Есть неизменная точность — точность фотографии и муляжа. Искусство начинается лишь там, где есть внутренняя правда». Но какая же точность у фотографии? Не знаю другого способа, которым можно было бы так сильно исказить предмет, как посредством фотоаппарата!

* * *

...Не в каждом человеке обнаруживаются типические черты, не в любом современном лице существуют приметы эпохи и, если художник, писатель, рисуя реальную жизнь, привносит свой вымысел (без которого нет искусства), то фотография все же ближе к тому роду искусства, где для создания типа необходим прототип.

* * *

...Лицо с правильными чертами фотографировать труднее, чем с асимметричными. Не знаешь, на чем остановиться, когда смотришь на классически правильные черты лица.

* * *

...Я пришел к одному источнику света. Электролампу в 1000 ватт поместил в софит, имеющий форму перевернутого ведра с патроном, прикрепленным к донышку Получился глубокий, направленный свет... Если я достиг чего-либо в искусстве фотопортрета, то в значительной мере благодаря этой довольно примитивной по конструкции лампе.



НА ОБЛОЖКЕ:

1-я стр. Монумент «Матери-Родины» на Мамаевом кургане в Волгограде.
Фото Георгия Зельмы (Москва)
3-я стр. Фазы бега с препятствием.
Фото Ульриха Колса (ГДР)
Серебряная медаль «Интерпрессфото-72»
4-я стр. Иней.
Фото Валерия Егорова (Ковров)

В НОМЕРЕ:

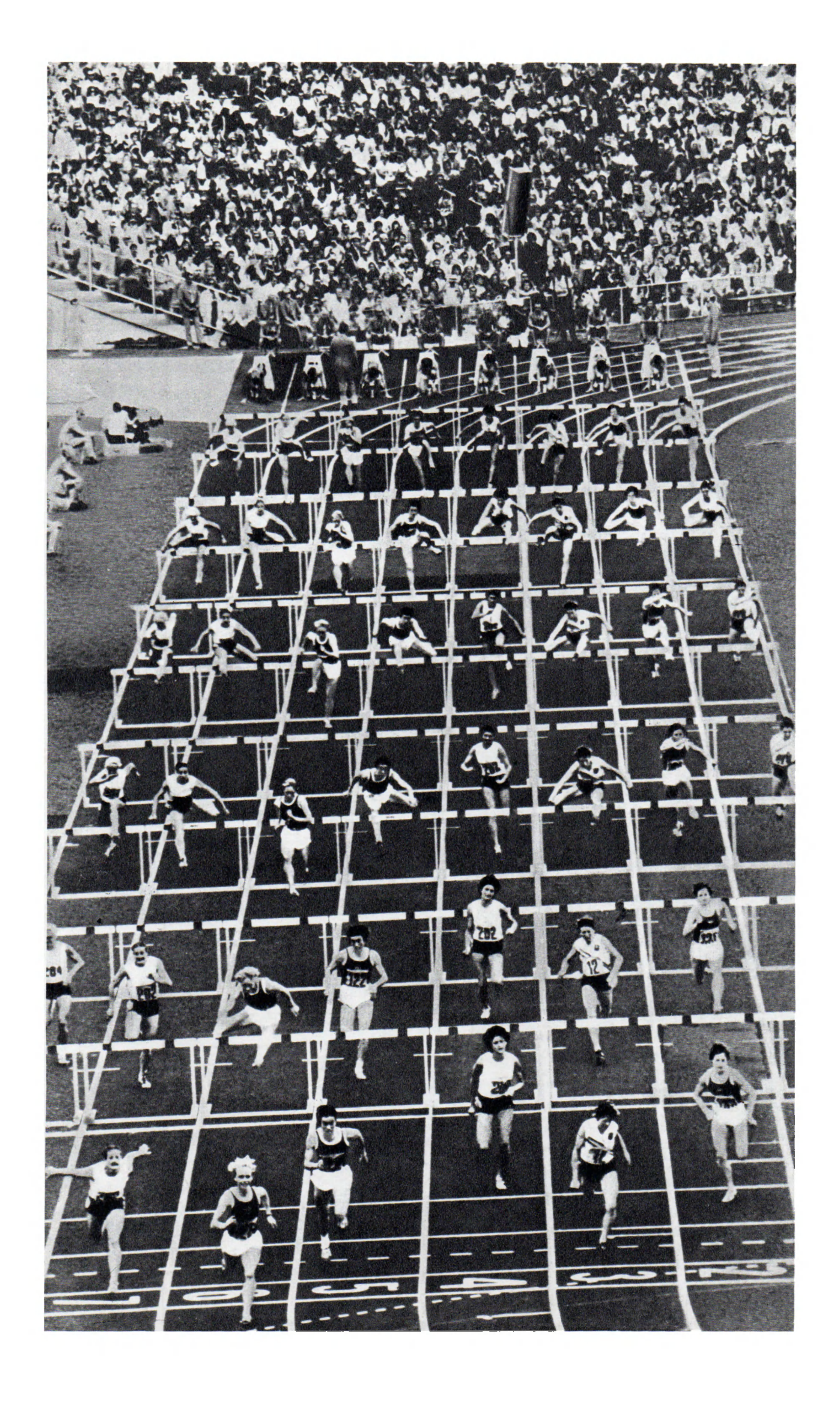
РУКОПИСИ И СНИМКИ НЕ ВОЗВРАЩАЮТСЯ

Адрес редакции:
101878, Москва, Центр, М. Лубянка, 14

Телефоны:
294-53-44,
228-99-11

А03707
подп. к печ. 12/I-73
формат 62×92 1/8
печатных листов 7,25
учетно-издат. листов 10,57
тираж 210 000
зак. 1981
цена 40 коп.

Московская типография № 2 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли
Москва, проспект Мира, 10





Индекс 70869